El espacio urbano en la narrativa del Madrid de la Edad de Plata (1900-1938)

Cristián H. Ricci

30 cts

Colección Literatura Breve - 18

Consejo Superior de Investigaciones Científicas

TÍTULOS PUBLICADOS EN LA COLECCIÓN

1. Pérez Bowie, José Antonio
   La Novela Teatral
2. Sánchez-Álvarez-Insúa Alberto y
   Santamaría Barceló, Mª Carmen
   La Novela Mundial
3. García-Abad García, Mª Teresa
   La Novela Cómica
4. Mogin Martín, Roselyne
   La Novela Corta
5. Fernández Gutiérrez, José María
   La Novela Semanal
6. Naval, Mª Ángeles
   La Novela de Vértice y La Novela del Sábado (1939)
7. Correa Ramón, Amelina
   El Libro Popular
8. Palenque, Marta
   La poesía en las colecciones de literatura popular:
   «Los Poetas» (1920 y 1928) y «Romances» (s.f.)
9. Martínez Montalbán, José Luis
   La Novela Semanal Cinematográfica
10. Villarías Zugazagoitia, José María
    Nuestra Novela
11. Labajo González, Mª Trinidad
    Lecturas (1921-1937)
12. Fernández Gutiérrez, José María
    La Novela del Sábado (1953-1955)
13. Pierini, Margarita (Coord.)
    La Novela Semanal (Buenos Aires, 1917-1927)
14. Labrador Ben, Julia Mª y
    Sánchez Álvarez-Insúa, Alberto
    Teatro Frívolo y Teatro Selecto
15. Labrador Ben, Julia Mª; del Castillo, Marie Christine y
    García Toraño, Covadonga
    La Novela de Hoy y la Novela de Noche
16. Azcune Fernández,Valentín
    Biblioteca Teatral
17. Azcune Fernández,Valentín
    Las pequeñas colecciones teatrales de posguerra
18. Ricci,Cristián H.
    El espacio urbano en la narrativa del Madrid de
    la Edad de Plata (1900-1938)

LA NOVELA POR ENTREGAS

EDITORIAL CARO RAGGIO
Mendizábal, 34 -:- Madrid

PÍO BAROJA

I. **La busca.**
II. **El bizco y su cuadrilla.**
III. **La taberna de la Blasa.**
IV. **La Sociedad de los tres.**
V. **Un robo en despoblado.**
VI. **Una boda en la Bombilla.**

Estos son los seis títulos de los primeros números, que integran la célebre novela titulada *La Busca*, escrita por Pío Baroja, autor que en la encuesta celebrada recientemente por el *Heraldo de Madrid* ha obtenido el mayor número de votos y, por tanto, de lectores entre los autores contemporáneos.

Estos seis tomitos de 68 páginas, tamaño 12 por 19 centímetros, editados lujosamente con ilustraciones en el texto al aguafuerte por Ricardo Baroja y una cubierta en tricolor, se venderán al público al precio de

30 CÉNTIMOS

OBRAS DE PIO BAROJA

Vidas sombrías.
Idilios vascos.
El tablado de Arlequín.
Nuevo tablado de Arlequín.
Juventud, egolatría.
Idilios y fantasías.
Las horas solitarias.
Momentum Catastróphicum.
La Caverna del Humorismo.
Divagaciones sobre la Cultura.
La leyenda de Jaun de Alzate.

LAS TRILOGIAS

TIERRA VASCA

La casa de Aizgorri.
El Mayorazgo de Labraz.
Zalacaín el Aventurero.

LA VIDA FANTÁSTICA

Camino de perfección.
Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox.
Paradox, rey.

LA RAZA

La dama errante.
La ciudad de la niebla.
El árbol de la ciencia.

LA LUCHA POR LA VIDA

La busca.
Mala hierba.
Aurora roja.

EL PASADO

La feria de los discretos.
Los últimos románticos.
Las tragedias grotescas.

LAS CIUDADES

César o nada.
El mundo es ansí.
La sensualidad pervertida.

EL MAR

Las inquietudes de Shanti Andía.
El laberinto de las sirenas.

MEMORIAS DE UN HOMBRE DE ACCIÓN

El aprendiz de conspirador.
El escuadrón del Brigante.
Los caminos del mundo.
Con la pluma y con el sable.
Los recursos de la astucia.
La ruta del aventurero.
Los contrastes de la vida.
La veleta de Gastizar.
Los caudillos de 1830.
La Isabelina.
El sabor de la venganza.
Las Furias.
El amor, el dandysmo y la intriga.
Las figuras de cera.
La nave de los locos.

AGONÍAS DE NUESTRO TIEMPO

El gran torbellino del mundo.

EL ESPACIO URBANO EN LA NARRATIVA DEL MADRID DE LA EDAD DE PLATA *(1900-1938)*

COLECCIÓN LITERATURA BREVE: 18
Director: Alberto Sánchez Álvarez-Insúa (CSIC)
Consejo editorial:
Luis Alberto de Cuenca (CSIC)
Abelardo Linares (Editorial Renacimiento)
Lily Litvak (Universidad de Texas)
José Carlos Mainer (Universidad de Zaragoza)
Secretaria: Julia María Labrador Ben (UCM)
Consejo asesor:
José Luis Martínez Montalbán (Cinematografía, UAM)
Ángela Ena Bordonada (Narrativa, UCM)
José Paulino (Teatro, UCM)
Marta Palenque (Poesía, Universidad de Sevilla)
Jesús Martínez Martín (Historia del libro y la lectura, UCM)

Cristián H. Ricci

EL ESPACIO URBANO EN LA NARRATIVA DEL MADRID DE LA EDAD DE PLATA *(1900-1938)*

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS
Madrid, 2009

Reservados todos los derechos por la legislación en materia de Propiedad Intelectual. Ni la totalidad ni parte de este libro, incluido el diseño de la cubierta, puede reproducirse, almacenarse o transmitirse en manera alguna por ningún medio ya sea electrónico, químico, mecánico, óptico, informático, de grabación o de fotocopia, sin permiso previo por escrito de la editorial.
Las noticias, asertos y opiniones contenidos en esta obra son de la exclusiva responsabilidad del autor o autores. La editorial, por su parte, sólo se hace responsable del interés científico de sus publicaciones.

Catálogo general de publicaciones oficiales
http://www.060.es

GOBIERNO DE ESPAÑA · MINISTERIO DE CIENCIA E INNOVACIÓN · CSIC

© CSIC
© Cristián H. Ricci
NIPO: 472-09-068-6
ISBN: 978-84-00-08814-9
Depósito Legal: M-14.940-2009

El programa informático de búsqueda de libros ha sido desarrollado por el Laboratorio de Innovación en Tecnologías de la Información del DMAMI de la ETSIM de la UPM

Diseño de portada e interiores: A. S. Insúa.
Variación sobre «Un baile en La Bombilla» (Ramón Puyol, 1926)
Imprime: RB Servicios Editoriales, S.A.
Impreso en España. *Printed in Spain*

En esta edición se ha utilizado papel ecológico sometido a un proceso de blanqueado ECF, cuya fibra procede de bosques gestionados de forma sostenible

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS 7

PRÓLOGO. Víctor Fuentes 9

INTRODUCCIÓN 13

Capítulo I
EL MADRID IMPRESIONISTA: *AVENTURAS, INVENTOS Y MIXTIFICACIONES DE SILVESTRE PARADOX* Y *LA VOLUNTAD* 29

Capítulo II
EL MADRID MODERNISTA Y SOCIAL: *AURORA ROJA* Y *LA HORDA* 69

Capítulo III
LA BOHEMIA HISTÓRICA MADRILEÑA: *ILUMINACIONES EN LA SOMBRA* Y *TROTERAS Y DANZADERAS* 109

Capítulo IV
EL MADRID COSMOPOLITA Y VANGUARDISTA: *EL RASTRO*, *EL MOVIMIENTO VP* Y *LA VENUS MECÁNICA* 145

Capítulo V
EL MADRID PROLETARIO Y REVOLUCIONARIO: *UNO*, *SIETE DOMINGOS ROJOS* Y *UN HOMBRE DE TREINTA AÑOS* 187

Capítulo VI
MADRID BAJO LAS BOMBAS: *CONTRAATAQUE* , *VALOR Y MIEDO* Y *MADRID: DE CORTE A CHECA* 229

BIBLIOGRAFÍA 273

ÍNDICE ONOMÁSTICO 309

AGRADECIMIENTOS

Este libro jamás hubiese visto la luz sin el apoyo y ánimo de muchísima gente. En primer lugar, quiero mencionar a mi maestro, Víctor Floreal Fuentes. Víctor F. Fuentes leyó y releyó infinitas veces los capítulos de este libro. Mis más sinceras gratitudes a Matías Escalera y a Julia María Labrador Ben; sin vosotros este libro nunca hubiese llegado hasta donde llegó. A Alberto Sánchez Álvarez-Insúa, por creer en este proyecto, por haberme dado la libertad de terminarlo como quisiera, por ser paciente con la entrega del manuscrito. A Ignacio López-Calvo, antes conocido, ahora colega en la Universidad de California, por su encomiable labor de "mentor" y por haber leído con detenimiento todos los capítulos de este libro, por sus comentarios y sugerencias. Por sus consejos, aliento y calidez familiar a Gustavo Geirola, Sara Poot-Herrera y al queridísimo Timothy McGovern, que ya no está con nosotros. Escribo estas líneas en el día de tu cumpleaños número 44, Tim. A Allen Phillips, que me sugirió, entre otras cosas, "no querer beberme el mar de un solo sorbo", por su conocimiento en la materia, por haber hecho de los estudios urbanos y de la recuperación de escritores y obras "no canónicos" una labor superlativa. Junto al Dr. Phillips, quiero mencionar los sabios consejos que he recibido de Gonzalo Navajas, Maite Zubiaurre, Roberta Johnson, Iris Zavala, Lily Litvak, José-Carlos Mainer, Enrique Fornells, Carlos Ramos y de los "madrileñólogos" y "madrileñófilos" Farris Anderson, Edward Baker, Michael Ugarte y Santos Juliá. Quiero hacer una mención especial a David William Foster y a don Luis Leal, que "saben de todo", pero especialmente de estudios urbanos. Todos ellos han sugerido distintos puntos de vista que han sido una parte esencial de este libro y/o de su publicación. A los incondicionales María Elena Soliño y Gustavo Nanclares, con los que he compartido largas jornadas y meses en la Biblioteca Nacional en Madrid. Por supuesto, mil gracias a los empleados de la BNE. Agradezco infinitamente el apoyo económico del Ministerio de Cultura de España. Gracias a la Universidad

Autónoma de Madrid, a Ángela Ena Bordonada de la Universidad Complutense de Madrid y a todos mis profesores y personal administrativo en la Universidad de California, Santa Bárbara.

Now, in English, I'd like to thank the Program for Cultural Cooperation between Spain's Ministry of Culture and United States Universities. My deepest gratitude goes to Hans Björnsson, Dean of the School of Social Sciences, Humanities and Arts at UC, Merced, the UC, Merced´s Graduate Research Council, UC, Merced's Kolligian Library (especially, Denice Sawatzky, Jim Dooley, Sara Davidson and Donald Barclay) and the School of Social Sciences, Humanities and Arts' staff and administrators Mary Treasure, Janet Hansen, Rebecca Smith, Rhonda Pate, Jennifer Wade, James Ortez, Mitch Ylarregui, and Sandra Mora. Special thanks to my colleagues Belinda Reyes, Jan Goggans, Sean Malloy, Jeff Yoshimi, Rolf Johansson, Gregg Herken, William Shadish and Robin Maria DeLugan.

Quiero por ultimo agradecer y dedicar este libro a mi hijos, Manuela y Matías, a mis padres, Estela y Horacio, a mi hermana, Mariel, y a su familia, a mis amigos/hermanos Ariel Hernán "Lito" Dolz y Amaranta Scorzelli, a mi familia en Argentina e Italia, los Altieri, y a mi familia en España, los Nanclares.

PRÓLOGO

Es para mí, quien fuera niño madrileño de la República y de la guerra, una satisfacción escribir estas palabras de presentación del espléndido libro de Cristián Ricci en el que, con detalle y en profundidad, se estudia la representación y significaciones de Madrid en la narrativa de la literatura de la llamada Edad de Plata, y entre 1900 y 1938: el Madrid "rompeolas de las Españas", para usar el verso de Antonio Machado, firmado el 7 de noviembre de 1936. El gusto con que lo presento es doble, ya que con este libro se cumple, también, con uno de los más nobles deseos de un maestro: el de ver su propio trabajo sobrepasado por el de sus discípulos más cercanos. Cristián Ricci, que hiciera el doctorado bajo mi asesoramiento, supera con creces, en esta obra, las calas realizadas por mí en un tema que él, ahora, estudia exhaustivamente.

Sólo un repaso de la extensa bibliografía sobre la que se alzan los cimientos del libro nos hace ver que, rebasando a lo que alude su título, se trata de un vastísimo compendio de referencias artístico-literarias, histórico-culturales, ideológicas y teóricas, con especial énfasis en las de la representación artística y literaria del espacio urbano y de la función del escritor. Partiendo de ellas, Cristián Ricci, con aguda perspicacia crítica, las irá entrelazando en el análisis de las novelas que estudia presentándonos a Madrid, su protagonista principal, como un microcosmos brillante, y a la postre trágico, del devenir histórico-cultural español y europeo de las cuatro primeras décadas del siglo XX.

Al hilo del tema central de Madrid, y a través de las variadas novelas y autores, Cristián Ricci recorre, y con un alarde de erudición verdaderamente admirable, los movimientos artísticos-literarios y las generaciones que marcan dichas décadas, en las cuales el arte y la literatura española vuelven a situarse al nivel de sus equivalentes europeos. De aquí lo de la Edad de Plata.

Por el alcance y la heterogeneidad de los supuestos teóricos utilizados, provenientes de los distintos campos y disciplinas de las Humanidades, este libro constituye una valiosa aportación a los estudios interdisciplinarios y culturales. Y, al mismo tiempo, no cae en uno de los peligros en que suelen incurrir estos estudios al tratar textos literarios: el no aquilatar sus cualidades intrínsecas. Por el contrario, en el libro de Cristián Ricci los análisis textuales, literarios, de las novelas son rigurosos y precisos, además de sumamente originales y refrendados con una profusa documentación. El resultado es una obra en que se funden lo literario y artístico con lo histórico-social y cultural, en una dirección marcada por Bajtín en libros como *Teoría y estética de la novela* y *Estética de la creación verbal,* que Cristián Ricci incluye en su bibliografía.

Uno de los varios logros del libro, y no explícitamente buscado, es el de cuestionar el tópico tan generalizado de que la literatura española de aquellas primeras décadas del siglo XX estaba bajo el signo de la lírica y que, por extensión, la novela era de un valor secundario. Contrario a esto, y como se verifica en la presente obra, desde 1900 a 1939, contamos con una constelación de novelas (las que estudia y otras de autores y autoras que se evocan) de una originalidad creadora y simbólica que, tanto por su experimentación formal como por sus temas y significados, nos han dejado una profunda visión narrativa de la problemática humana, individual y colectiva, cultural, político-social, estética y hasta tecnológica de la sociedad española en la crisis de la modernidad. Un valor fundamental de *El espacio urbano en la narrativa del Madrid de La Edad de Plata (1900-1938)* es el de ir revelando, a través de los distintos períodos y novelas de dicha época las distintas manifestaciones y alcances de tal visión, detallada en los siete —incluyendo la extensa Introducción— apartados del libro, cuyo simbolismo, el del número 7, "orden completo, período, ciclo", se corresponde muy bien con la intención del autor.

En una apretada sinopsis, por fuerza muy incompleta, destaco, siguiendo su orden cronológico, hitos y logros de la trayectoria del libro: el situar el Modernismo hispánico en el más amplio contexto del Modernismo internacional y el de considerar las primeras novelas de Baroja, *Azorín* y la de Blasco Ibáñez como adelantos de las la novelas del compromiso y de la acción social de los años 30 y 50, y de las cuales se desprende que los escritores del 98 —el Martínez Ruiz de *La voluntad* y el Baroja de la *Trilogía de la lucha por la vida*— también fueron adelantados precursores de los "jóvenes airados" europeos de después de la II Guerra Mun-

dial. El valorar como un resplandor postrero de la narrativa de o sobre la bohemia, *Iluminaciones en la sombra*, de Alejandro Sawa, y también *Troteras y danzaderas*, antecedentes de la genial, *Luces de bohemia,* y con la cual constituyen una Trilogía, quizá única en la literatura europea de la época, sobre la bohemia, abocada a su total marginación dentro de la modernización de la ciudad y de la profesionalización de los escritores. Destacar el precursor *ethos* vanguardista, narrativo, en la poco conocida novela de Rafael Cansinos Asséns, *El movimiento VP* y en la asombrosa, *El Rastro* de Ramón Gómez de la Serna. Valorar, asimismo, al filo de la galopante modernización de la ciudad y de la agitación político-social, la originalidad de *La Venus Mecánica*, de José Díaz Fernández, fundiendo las dos vanguardias la artística y la política. Revalorizar, en todo su alcance narrativo, formal y temático, la novela proletaria, y la social y del compromiso de los años 30 con el análisis de *Uno* de Andrés Carranque de Ríos, *Siete domingos rojos* de Ramón J. Sender, y la novela generacional, *Un hombre de treinta años*, de Manuel Benavides. Destacar y considerar como dos muy valiosas muestras primerizas de todo un subgénero novelesco, el de la narrativa de la Guerra Civil española, a *Contraataque*, también de Sender y *Valor y Miedo*, de Arturo Barea. La inclusión de un colofón final sobre *Madrid: de corte a checa*, de Agustín de Foxá, muestra la objetividad y la honestidad críticas de Cristián Ricci, quien, a pesar de su talante progresista (y de crítico marxista no dogmático, en alguno de sus supuestos teóricos), valora el talento narrativo del escritor fascista.

Para concluir, haciendo mía una frase de Baltasar Gracián en uno de sus prólogos, "No quiero detenerte, porque pases adelante", te invito lector, lectora, a adentrarte en la lectura del libro y a que experimentes, basándote en tus propios conocimientos, inquietudes y curiosidad, cómo se va desarrollando en el tiempo, y en torno al espacio de un apasionante Madrid, lo esbozado en esta presentación. Al final quizá llegues a una conclusión parecida a la mía: la de que aquel Madrid Moderno, tan *sui géneris,* emite, a través de este libro de Cristián Ricci, un aura, a la postre heroica y trágica, que le aupa a la división del París de las Arcadas o Galerías, estudiado por Walter Benjamín, autor tan citado en sus páginas.

VÍCTOR FUENTES
Universidad de California, Santa Bárbara,
Septiembre, 2008

INTRODUCCIÓN

Madrid es el leviatán del libro de Job, todo lo traga,
todo lo destroza, todo lo devora.

—

Madrid es el inmenso hospital donde se refugian todos los desheredados,
todos los soñadores, todos los perdidos de España.

Pérez Escrich, *El frac azul*

La acción en un Madrid absurdo, brillante y hambriento.

—-

¿Dónde está la bomba que destripe el terrón maldito de España?

Valle-Inclán , *Luces de bohemia*

¡Madrid, Madrid; qué bien tu nombre suena,
rompeolas de todas las Españas!
La tierra se desgarra, el cielo truena,
tú sonríes con plomo en las entrañas

Antonio Machado,
"Madrid, 7 de noviembre de 1936"

Estos desgarradores epígrafes sirven de preámbulo para el enfoque de este libro: la representación y el significado de Madrid en la novelística de las primeras cuatro décadas del siglo XX. En este estudio se establece el espacio social y su relación con el capital simbólico para afirmar que no sólo Madrid es el corazón de la actividad financiera nacional, sino que también durante el periodo de La Edad de Plata se consagra como el gran centro cultural de España (hoy, conjuntamente con Barcelona). Por otro lado, si para Mariano José de Larra en el siglo XIX "escribir en Madrid es llorar", en el siglo XX el capitalismo incipiente, los desajustes sociales y

la violencia civil se convertirán denominaciones de origen españolas y harán perennes las palabras del inmortal *Fígaro*. Al mismo tiempo, las guerras de Cuba, Filipinas y Marruecos, Montjuïc y una larga lista de rebeliones campesinas y huelgas repercuten directamente en la capital de España. Nacen por esta época los escritores profesionales y una industria cultural centrada en Madrid (y, en menor medida, en Barcelona), que lee como autores "regionalistas" a quienes no son madrileños (a excepción de Gómez de la Serna y Carranque de Ríos, ambos nacidos en Madrid). Ellos harán propio el error de que la "barbarie" está ahora en las ciudades y la "civilización" en el campo, pero seguirán escribiendo en Madrid y, específicamente, sobre aquel Madrid que con las innovaciones tecnológicas, la penetración vanguardista de todos los "ismos" y las reformas arquitectónicas, nunca dejará de ser "absurdo, brillante y hambriento", como en *Luces de bohemia* (1920), blasón literario que marcará definitivamente las tendencias estéticas y el compromiso social de los escritores madrileñistas en la mitad del camino literario que he fijado para este estudio.

Jorge Luis Borges decía que cada escritor crea a sus precursores. En efecto, la literatura nace de ciertas tensiones entre la búsqueda de universalidad y una voz personal. Consciente o inconscientemente, también se escribe en diálogo con la tradición local, si bien dicha tradición puede tener muchos progenitores. Lo madrileño es ese cruce entre un territorio y un diálogo con toda la tradición literaria occidental. De cualquier modo, hay que tener en cuenta que el texto literario y el objeto artístico están asociados con momentos históricos particulares y, por definición, no son ácronos sino productos de una mente humana que funciona en un *locus* cultural específico. Por lo tanto, se debe dar a ese texto un lugar privilegiado en el tiempo y el espacio. Igualmente, se debe considerar no ya su propósito material, sino su poder simbólico, de vital importancia para la historia moderna, máxime cuando hablamos de una ciudad cuyo centralismo responde a un capricho político y ha sido, desde su fundación, intermitente y precariamente moderna, profunda y eternamente arcaica (Baker, "Introduction" 74), culturalmente plural, agraria y ciudadana (Lacarta 67). Por ende, toda literatura sobre Madrid se debe concebir como una intervención construida dentro de un momento histórico, que a su vez produce una forma distintiva de conocimiento y una formación de conciencia sobre las que se cimientan la naturaleza del Estado y de la cultura castiza tal como hoy la conocemos.

Hace setenta y siete años ya existía la globalización y Madrid era una comarca del mundo que a través de elecciones municipales limpias y de-

mocráticas hacía que la II República española (1931-1936) dejara de ser un sueño para convertirse en realidad. Cinco años más tarde, una globalización más veloz, violenta e irracional que desencadenó una guerra civil de alcance internacional (vaya oxímoron) resolvió la cuestión de la universalidad: la literatura madrileña nació de un territorio y una memoria —necesariamente situados en el reconocimiento de la democracia y la desestabilización fascista— que inspiró al mundo.[1] Hoy, un buen número de autores y cineastas españoles contemporáneos siguen respondiendo con su metáfora personal a la construcción literaria de Madrid.[2] Cada escritor moderno parece decir que, en el caso de la novela madrileña, la Historia no es una superstición sino más bien un campo propicio o un ruedo social en el que personajes y personas, escritores e intelectuales, paletos y *junkies*, políticos y terroristas maniobran y luchan en pos de los deseados recursos que les ofrece la urbe.

Ha habido, por otro lado, proyectos de incontestable magnitud que tuvieron en cuenta la historia, la literatura, la arquitectura y la sociología madrileñas.[3] De todos los estudios hechos sobre algún aspecto sociocultu-

---

[1] En ese momento a Hemingway, a Orwell, a Dos Passos, a Malraux; ayer a Hans M. Enzensberger (*El corto verano de la anarquía: vida y muerte de Durruti*, 1972) y a Dan Kurzman (*El asedio de Madrid*, 1980); hoy a Miranda France (*Don Quixote´s Delusions. Travels in Castilian Spain*, 2001), a Niall Binns (*La llamada de España*, 2004), a Giles Tremlett (*Ghosts of Spain*, 2006) y a Paul Preston (*Idealistas bajo las balas: corresponsales extranjeros en la guerra de España*, 2007).

[2] Ya en el pináculo del siglo que se acaba de ir, y picados tal vez por la recreación del mito del perdedor encarnado en los bohemios, Juan Manuel de Prada noveliza, en *Las máscaras del héroe* (1997), un Madrid absurdo marcado por el modernismo, la vanguardia y los muertos de la Guerra Civil. En 2008, Roberto Montero Glez recrea en su novela *Pólvora negra* el atentado contra Alfonso XIII, en 1906. Como testamento de recuperación de la memoria colectiva y *revival* del Madrid heroico, Juan Eduardo Zúñiga, siguiendo las huellas de Faulkner y García Márquez, escribe primero *Largo noviembre en Madrid* (1980) y luego *Capital de la gloria* (2003). Luis Antonio de Villena hará lo propio en *Biografía del fracaso* (1997). La lista es larga y se podrían mencionar a muchos autores conteporáneos deudores de alguna u otra forma de aquel Madrid de la Edad de Plata, canallesco, nocturno, revolucionario y caritativo. Durante y después de *la movida*, Almodóvar nos muestra, en sus películas, escenas del Madrid de los nuevos desclasados, *junkies* y homosexuales. Antonio Muñoz Molina en *Beltenebros* (1989) y en *Los misterios de Madrid* (1992). Luis Antonio de Villena en *Madrid ha muerto*, 1999; *Madrid*, 2004. Francisco Umbral, *Días felices en Argüelles*, 2005). Julio Llamazares en *El cielo de Madrid*, 2005. Incluso en la novela histórica, Arturo Pérez Reverte parece reconocer en *Las Aventuras del capitán Alatriste* (1996) que escribir la "novela de Madrid" más que una utopía balzaquiana es un laberinto quevedo-valleinclaniano y, entre capas y espadas, revela ciertos mitos de la ciudad en su época dorada.

[3] Dichos estudios datan incluso de la época de Mesonero Romanos y Mariano José de Larra hasta llegar a los de José Alonso Pereira (*Madrid 1898-1931: de corte a metrópoli*,

ral de Madrid —siguiendo la senda iniciada por los madrileñólogos Farris Anderson y Edward Baker en sus estudios seminales sobre el Madrid del siglo XIX— con el que guarda más afinidad este libro es con el de Michael Ugarte (*Madrid 1900: the capital as cradle of literature and culture*,

---

1985), Farris Anderson (*Espacio urbano y novela: Madrid en "Fortunata y Jacinta"* , 1985), Manuel Lacarta (*Madrid y sus literaturas. De la generación del 98 a la posguerra*, 1986), Santos Juliá, David Ringrose y Cristina Segura (*Madrid: historia de una capital*, 1994), Edward E. Baker (*Materiales para escribir Madrid: literatura y espacio urbano de Moratín a Galdós*, 1991), Michael Ugarte (*Madrid 1900: the capital as cradle of literature and culture*, 1996), entre otros no menos relevantes. No se deben olvidar tampoco las aportaciones sociológicas e histórico-topográficas de Rafael Salillas (*Hampa; antropología picaresca*, 1898), Constancio Bernaldo de Quirós y José María Llanas Aguilaniedo (*La mala vida en Madrid: estudio psico-sociológico*, 1898), Melchor de Almagro (*Biografía del 1900*, 1943), Pedro de Répide (*El Madrid de los abuelos*, 1908, *Madrid visto y sentido*, 1948, *Las calles de Madrid*, 1971) y Antonio Velasco Zuazo (*Panorama de Madrid. Florilegio de los cafés*, 1943, *Panorama de Madrid. Los teatros*, 1948, y *Tertulias literarias*, 1952). Otros estudios importantes que se deben mencionar son: Soledad Puértolas, *El Madrid de la Lucha por la vida*, 1971; Pedro Navascués Palacio, *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*, 1973; Carmen del Moral, *La sociedad madrileña. Fin de siglo y Baroja,* 1974; José María Sanz García, *Madrid ¿Capital del capital español? Contribución a la geografía urbana y a las funciones geoeconómicas de la villa y corte*, 1975; Eulalia Ruiz Palomeque, *Ordenación y transformaciones urbanas del casco antiguo madrileño durante los siglos XIX y XX*, 1976; Ángel Bahamonde Magro y J. Toro Mérida, *Burguesía, especulación y cuestión social en el Madrid del siglo XIX*, 1985; Ángel Bahamonde Magro y Luis Otero Carvajal, *La sociedad madrileña durante la Restauración, 1876-1931*, 1989; y Paul Julian Smith, *The Moderns: Time, Space and Subjectivity in Contemporary Spanish Culture*, 2000. Entre las antologías sobre literatura madrileña y compilaciones de artículos resaltan los de Mario Parajón, *Cinco escritores y su Madrid: Galdós, Azorín, Baroja, Rubén Darío y Ramón*, 1978; Antonio Jiménez Millán, *Madrid entre dos siglos*, 1998 (con una introducción brillante); Allen Phillips, *En torno a la bohemia madrileña, 1890-1925: testimonios, personajes y obras,* 1999; José Montero Padilla, *Literatura y vida en Madrid. De Tomás Luceño a Enrique Jardiel Poncela*, 1999; el número especial a cargo de Edward E. Baker sobre "Madrid Writing/ Reading Madrid" (1999) de la revista *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*; Francisco Gómez-Porro, *La conquista de Madrid: paletos, provincianos e inmigrantes*, 2000; Joan Ramón Resina, *Iberian Cities*, 2001 (que posee dos artículos excelentes sobre el Madrid del XIX hasta el de *la movida* del mismo Resina y de Michael Ugarte, respectivamente); Carlos Ramos, *Ciudades en mente. Dos incursiones en el espacio urbano de la narrativa española moderna (1887-1934)*, 2002; y la magnífica compilación de Malcolm A. Compitello y Edward Baker, *Madrid de Fortunata a la M-40: un siglo de cultura urbana* (2003). De esta lista, absoluta y conscientemente parcial, quedan relegados a los respectivos capítulos que versan sobre un momento histórico o movimiento literario particular libros de historia como los Santos Juliá, *Madrid, 1931-1934: de la fiesta popular a la lucha de clases* (1984), o José Esteban, *El Madrid de la República* (2000), por nombrar dos libros que han sido guía y motor del que el lector tiene ahora en sus manos. Durante 2008, al cumplirse el bicentenario del levantamiento popular del 2 de mayo de 1808, se ha publicado y se ha reimpreso una cantidad enorme de textos literarios e historia de/sobre Madrid. En este rubro, destaca la labor titánica de Ediciones La Librería, especializada en libros de Madrid, que ha publicado y/o reimpreso más de cincuenta títulos sólo en 2008.

1996) y, en menor medida, con el de Deborah L. Parsons (*A Cultural History of Madrid*, 2003). De alguna manera, *El espacio urbano en la narrativa del Madrid de la Edad de Plata (1900-1938)* propone recorrer de forma más exhaustiva y ampliar cronológicamente textos, autores, movimientos literarios y episodios históricos que tanto Ugarte como Parsons mencionan de manera tangencial en sus brillantes estudios. Sus libros, con el que comparto afinidades teóricas, analizan la producción literaria de algunos de los autores tratados en este libro, pero no se extienden a autores que escriben durante y sobre el modernismo y la vanguardia social, la República y la Guerra Civil, movimientos literarios y épocas que componen tres cuartas partes de este estudio.

Por otra parte, se notará en este libro la omisión de un estudio pormenorizado sobre novelas escritas por mujeres. Como ha ilustrado Shirley Mangini, hubo importantes mujeres intelectuales y escritoras en cada uno de los periodos que cubre este estudio.[4] Sin embargo, debo subrayar que mi estudio remite a una visión masculina de la urbe, enfatizando el simbolismo que conlleva el tema de la "conquista" de la ciudad, término y *locus* definitivamente ligados a lo femenino. Oportunamente, Michael Ugarte hace un muy buen análisis de la obra de Carmen de Burgos, resaltando las siguientes novelas en la que Madrid posee significativa relevancia: *El hombre negro* (1912) y *La rampa* (1917). Como bien hace notar Ugarte, si la lucha de clases es tema elemental, entonces, la cuestión de género debe tener también su importancia (*Madrid* 18). Por lo tanto, en el capítulo sobre la vanguardia y la República, y especialmente cuando trato textos como *La Venus mecánica*, *Uno*, *Siete domingos rojos* y *Un hombre de treinta años*, analizaré particularmente el rol de la mujer en la lucha feminista y en movimientos ideológicos y sociales como el anarquismo, el comunismo y el socialismo. Asimismo, en el capítulo sobre la Guerra Civil es de importancia superlativa la incorporación de los comentarios que hace Ernestina de Champourcín en *Mientras allí se muere* (fragmento de

[4] Shirley Mangini, *Las modernas de Madrid: las grandes intelectuales españolas de la vanguardia* (2001). Entre las escritoras más que presentan algún aspecto relevante de Madrid se pueden mencionar: Carmen de Burgos, para el novecientos; Rosa Chacel con *Estación de Ida y vuelta* (1930), para la vanguardia; Margarita Nelken, Luisa Carnés y la peruana Rosa Silvia Arciniega Arce en los años treinta. En novelas como *Engranaje* (1931) de Arciniega Arce y *Tea rooms (mujeres obreras)* [1934] de Luisa Carnés se aprecia el activismo de las mujeres obreras, pero en ninguna de las narraciones de las mencionadas escritoras —a excepción de Carmen de Burgos— Madrid tiene el papel de protagonista.

novela, 1938/1941) sobre los excesos que cometen algunos milicianos de alguna manera relacionados con la República durante la Guerra Civil.

Hecha la pertinente aclaración sobre las escritoras, debo señalar que con este libro aspiro a fundamentar y explicar, teórica y prácticamente, varias premisas básicas. En este libro se acepta la teoría de la ciudad como epicentro de los objetos culturales modernos, razón por la cual estos últimos se interpretan en su *autopoiesis*, mostrando cómo las formas, los hábitos y las innovaciones inician y condicionan la manera en que los individuos y los grupos de interés interpretan y utilizan sus (micro)mundos para beneficio propio. En primer lugar, me propongo determinar el deseo del escritor de crear una ciudad como una estructura de significado en un periodo histórico particular y concreto. A partir de allí, examinaré las varias concepciones de Madrid como una entidad física, política y social. De igual manera, mi intención radica en resaltar la representación y el análisis del discurso de y sobre Madrid, con el afán de configurar patrones urbanos representativos de funciones culturales, económicas y políticas específicas para responder a las demandas teóricas de la semiología y la mitografía urbanas, hoy más notables, aunque todavía escasas, en los campos de estudio de la literatura española. Dichas variantes teóricas son acompasadas con un análisis netamente interdisciplinario en el que no se soslayan las intersecciones entre el arte, la literatura, la arquitectura, la antropología y la sociología, veladas siempre con las aproximaciones teórico-materialistas y críticos marxistas que, en el proceso de desenmascarar las desilusiones, los barbarismos y las pretensiones que produce el ambiente urbano, no pueden evitar considerar a la ciudad como el corazón del aparato social moderno.

Me apoyo en Burton Pike (IX) para evidenciar que existe un sistema de doble referencia conformado por la ciudad: una referencia empírica que actúa como ente externo que suministra toda la cronotopía urbana al escritor y, por otro lado, un espectro de refracciones que esta misma ciudad causa en la mente del escritor, el cual le permite, a través de un coherente sistema de signos, conformar un mito cuyo significado poseerá sólo una tenue relación con la ciudad empírica. En este sentido, la ciudad real puede proveer material para la elaboración del mito literario, pero ésta no será un mito en sí misma. Dicho valor mítico será añadido por el autor, quien escogerá y ordenará los elementos urbanos que considere apropiados para hacerlos coincidir con la idea que tiene en mente antes de sentarse a escribir la novela. Estos factores redundan, en las novelas que estudio, en la plasmación de doctrinas libertarias o totalitarias, tanto en la

representación del mantenimiento o recuperación de la hegemonía tradicional del poder en manos de la aristocracia y la alta burguesía, del proletariado militante obrero y artístico en pos del acecho y dominio territorial y cultural de la capital española, como en la conformación de la ciudad utópica anarquista, de la republicana o de la falangista.[5] En consecuencia, dado que en este libro se concibe que toda novela es social, histórica y política, y mucho más en el caso de las que estudio, el lector encontrará claras intersecciones entre la intención de los autores de ganar reconocimiento literario en la ciudad y la tendencia por parte de los novelistas sociales de promover, ideologizar y subvertir al proletariado y a la pequeña burguesía en pos de un cambio radical en la estructura sociopolítica de la urbe.

Como observa el citado Ugarte, en la medida que las ciudades devienen el objetivo de la narrativa, no sólo son un lugar habitable, sino también modelos de lo que debería o no existir en la estructura sociopolítica de un Estado (*Madrid* 10). En el transcurso de los capítulos se verá emerger en primera instancia una imagen multifacética y orgánica de la ciudad como un espacio constituido basado en discursos institucionalizados. A la vez, esta imagen permite el despertar de culturas subalternas que tienden a desestabilizar el *status quo* de la vida burguesa citadina: la bohemia, el anarquismo, el anarcosindicalismo, el socialismo y el comunismo irán de la mano con movimientos literarios de vanguardia como el modernismo, el postmodernismo, la literatura social de los veinte y de los treinta. En este sentido, se debe recordar que no sólo los escritores bohemios de fin de siglo, sino también algunos de los profesionales que alcanzarán la fama, como José Martínez Ruiz (*Azorín*) y Pío Baroja, muestran empatía con los desheredados y, aunque se muestren escépticos en lo que toca a la lucha de clases, se abren a la literatura obrerista en sus primeros años en la corte-villa. Otras novelas modernistas que se analizan en este libro (las de Blasco Ibáñez y Sawa) y, específicamente, las novelas sociales de "la otra Generación del 27" poseen un vínculo irrefutable con el proletariado y la revolución. Dicho vínculo se da por la búsqueda de un anarquismo o un socialismo creador, sin abandonar la dignidad de la forma. En esta senda,

[5] Por otro lado, la mayoría de las novelas madrileñas escritas durante la dictadura franquista (pienso en *La colmena* de Camilo José Cela y *Tiempo de silencio* de Luis Martín Santos) más que una intención revolucionaria de conquista de la urbe, muestran una actitud de supervivencia y en algunos casos de resistencia por parte de los personajes. Por este motivo, quedan excluidas de este estudio.

aunque el recorrido literario comience con personajes sociales procedentes de la burguesía o de la pequeña burguesía en los textos modernistas, me detendré a examinar con más cautela que otros textos escritos sobre la ciudad las experiencias literarias de "disidentes y subversivos" urbanos, entre ellos las prostitutas, los traperos y "los buscas" de todo tipo, como los bohemios, los anarquistas y los revolucionarios socialistas y comunistas. Creo que la mejor manera de aprehender y comprender la experiencia urbana moderna es a través del examen riguroso de los representantes más excéntricos y despreciados que se oponen a la "violencia simbólica" generada por el aparato ideológico del Estado y a la violencia física ejercida por la dominante y autoevidente *doxa* burguesa.

Como han observado Santos Juliá, Edward Baker y Luis Fernández Cifuentes, en la época de la Restauración se dio una relativa modernización de Madrid surgida de la concentración y centralización de los poderes políticos y económicos. Ya para 1891, el distrito financiero montado sobre la calle de Alcalá se situaba en el mismo centro de poder de Madrid y del país, al tiempo que se construían modernos edificios entre Cibeles y Puerta del Sol. Nuevos medios de comunicación y transporte aceleraron el proceso de modernización que definitivamente alteró la vida de los madrileños, tal como se refleja en las novelas contemporáneas de Galdós (*Fortunata y Jacinta*, 1887, *Misericordia*, 1897), pero más visiblemente aún en las modernistas. Por ende, la elección de seis textos modernistas para la configuración de los tres primeros capítulos de este libro responde a varias razones. En primer lugar, durante el periodo entre 1901 y 1913 —y directamente asociado tanto al "desastre" del 98 como a la renovación tecnológica— se desarrolla una renovación en las letras castellanas que involucra una revolución en el lenguaje, el estilo y la sensibilidad social.

Silvestre Paradox (1901)[6] y *La voluntad* (1902) son dos novelas que brindan la posibilidad de observar cómo, al intentar alejarse del naturalismo precedente, se produce la revolución estilística en la representación de la ciudad. *Silvestre Paradox*, a través del trato irónico en la representación del personaje naturalista y en la representación simbólica e impresionista de la ciudad, es la primera novela del ciclo narrativo modernista en cuestión. Este hecho ha pasado desapercibido para la crítica hasta ahora, designando con el rótulo de modernista, en cambio, a las siguientes nove-

[6] Debido a que *Silvestre Paradox* se publica por entregas en *El Globo* en 1900, en el título del libro he marcado 1900 como año que comienza este estudio sobre la Edad de Plata.

las publicadas en 1902: *La voluntad*, *Amor y Pedagogía* (Unamuno), *Camino de perfección* (Pío Baroja) y *Sonata de otoño* (Valle-Inclán). En *La voluntad*, y a partir del anarquismo literario de Martínez Ruiz, se continúan y exacerban los cambios introducidos por Baroja en su novela primigenia, profundizando aún más cuestiones como el lenguaje modernista y el impresionismo en la representación citadina. Tanto con Martínez Ruiz como con Baroja y Valle-Inclán se observa, como explicita Ugarte (que hace la salvedad de Baroja), que la re-creación citadina más que una réplica topográfica se convierte en un proyecto estético (18). De cualquier manera, insisto que la visión del mundo de los jóvenes intelectuales modernistas, incluso hasta los que se decantan por la estética y en detrimento de aquellos que en su obra madura hayan reflejado una ideología liberal progresista reñida con la teoría y praxis de la clase obrera, es decididamente política en su voluntad de participar en la lucha de clases contra la nueva burguesía. La influencia directa de este proletariado militante durará hasta la Guerra Civil (Blanco Aguinaga et al., *Historia Social* 228).

He seleccionado *Aurora Roja* (1904) y *La horda* (1905) no sólo como ejemplos de renovación estilística sino también para analizar la participación de los movimientos sociales (especialmente el anarquismo) dentro del corazón de la ciudad. En ellas se observa, asimismo, la consecuencia del desplazamiento de las clases más bajas a sectores del extrarradio madrileño. La simbiosis artista-pueblo, la creación del artista del pueblo y para el pueblo y la participación política, adoctrinamiento y organización del pueblo por el artista son los motivos principales por los que propongo a *Aurora Roja* como representante de la literatura social urbana modernista. De *La horda*, que presenta características similares a la novela del vasco, rescato la relación Madrid centro- pueblos aledaños del extrarradio, acentuando al mismo tiempo la relación proletariado-intelectual y obrero del extrarradio en relación al centro cultural y socioeconómico de la cortevilla. A la sazón, los textos de Baroja y Blasco Ibáñez son claros ejemplos de que a la masificación industrial le sigue la masificación social encabezada por los obreros. De hecho, algunos intelectuales del 98 imaginaban y temían a la masa invadiendo las calles de la ciudad (precediendo a *La rebelión de las masas*), a causa del creciente descontento por la condición infrahumana a la que eran sometidos los proletarios por la sociedad capitalista; apropiándose de un territorio que pronto ostentarían como propio, tal como se observa en las novelas de Sender y Benavides en los primeros años de la República.

El último eslabón del modernismo está representado por *Iluminaciones en la sombra* (1909) y *Troteras y danzaderas* (1913). En *Iluminaciones en la sombra* analizo el poco estudiado y muchas veces deleznado testamento bohemio y urbano del "Príncipe de la bohemia madrileña", Alejandro Sawa, enfatizando los motivos cronotópicos, los personajes y las cuestiones sociopolíticas que se dan en el ámbito de la corte-villa y que invitan a la proliferación de aquella bohemia finisecular. A partir de dicho testamento, en forma de crónica-dietario-vía crucis urbano y de las anécdotas, crónicas, artículos y cuentos sobre el verdadero héroe de la bohemia madrileña, surgirá toda una literatura urbana que no sólo tendrá como corolario el ya famoso esperpento valleinclaniano, *Luces de bohemia*, sino que también repercutirá hasta nuestros días en las novelas de la llamada Generación X. *Troteras y danzaderas*, en los umbrales del esperpento, cierra la etapa modernista y en ella se puede observar que la narración ya no nace del punto de vista del artista bohemio que cuenta sus acibaradas historias dentro de la urbe, sino de la perspectiva del escritor profesional. La elección de esta novela resume toda una época de esplendor que se cierra con la extinción de la *Santa Bohemia* y el cambio generacional, tanto en el estilo como en los aspectos socioculturales, que promueven los intelectuales de la llamada Generación del 14.

En lo que respecta a los textos elegidos para la vanguardia, me he decantado por los de Ramón Gómez de la Serna (*El Rastro*, 1914), Rafael Cansinos Asséns (*El Movimiento VP*, 1921) y José Díaz Fernández (*La Venus mecánica*, 1929) porque cada uno de ellos, aun con claras coincidencias e influencias recíprocas, marca un estilo propio con respecto a la utilización de los distintos cronotopos urbanos. Gómez de la Serna se cierne a una estética propia y con su revolución *gregueriana* del lenguaje hace surgir al *flâneur* futurista de *El Rastro* que entre el revoltijo de trastos viejos y modernos aparatos adelanta la estética vanguardista que servirá de parteaguas entre la novela social de avanzada y la lírico-intelectual y humorística.

Pasa la Guerra Europea y deja en España importantes dividendos que coadyuvan a la renovación arquitectónica y tecnicista de la corte-villa. Madrid, "capital del capital", se va convirtiendo a pasos agigantados en otra de las grandes metrópolis europeas, a la vez que arroja ahora con más asiduidad y violencia fuera de sus límites a obreros oriundos y a obreros y campesinos de provincia que llegan atraídos a la corte y villa por el irresistible silbo del nuevo Dorado capitalino. Este último factor, por cierto, ha sido prácticamente ignorado y muchas veces bastardeado por la crítica li-

teraria. Al *flâneur* futurista de Ramón Gómez de la Serna le sucede el *flâneur* ultraísta de Cansinos Asséns que, en la misma vena irónica que su principal contendiente al podio del canon literario español de la época, dará cuenta de las transformaciones del momento, derivadas del progreso técnico y científico, la civilización de masas, la vida urbana, la industrialización y la rapidez de las comunicaciones. Cansinos Asséns, con *El movimiento VP* —novela urbana que hoy día sigue pasando desapercibida ante la crítica— reabre el debate entre los valores tradicionales y los de "avanzada" social, al tiempo que deja abierta la puerta hacia futuros inciertos. El porvenir de la literatura, por tanto, pasará por una reelaboración lúdica que representará los desafíos posmodernos de la cultura española o se abocará al compromiso social que dictan aquellos tiempos modernos en donde cohabitan una dictadura, un despertar económico que beneficia a unos pocos en detrimento de muchos, un increíble desembarco de libros sociales que llegan de Rusia, y la masiva sindicalización y la alfabetización de los obreros madrileños. Se debe mencionar, entonces, que la literatura social fraguada por Cansinos Asséns, será posteriormente moldeada por José Díaz Fernández, quien en su *Nuevo Romanticismo* (1930) logrará especificar el concepto de "literatura de avanzada", en el que funde la vanguardia artística con la política, entre los movimientos artísticos-sociales que se proponían romper con las convenciones estéticas vigentes del vanguardismo formalista. Sólo un año antes, y mientras el escritor asturiano escribía el manifiesto vanguardista social, sale a luz su novela urbana *La Venus mecánica*, donde podemos dar fe del testamento (pos)moderno que hace de la ciudad de Madrid la roseta de los vientos que marcará el rumbo sociocultural de todas las Españas. De esta forma, en España (y principalmente en Madrid) se reelaborarán las vanguardias surgidas sobre todo en la segunda década del siglo XX.

Por la senda marcada por la literatura social arribamos a la II República. Los textos que se publican durante la República y que he decidido incluir en este libro son *Uno* de Andrés Carranque de Ríos (que se termina de escribir en 1931, pero se publica en 1934), *Siete domingos rojos* (1932) de Ramón J. Sender y *Un hombre de treinta años* (1933) de Manuel Benavides. El germen literario-revolucionario desde el punto de vista estético y sociopolítico de las novelas escritas hasta los albores de la tercera década del XX tiene como una de sus bases fundacionales al personaje típicamente urbano. La identificación de Manuel Benavides, Sender y Carranque de Ríos con Madrid como epítome de la cultura hispana

les permitirá forjar un profundo sentido de identidad nacional y cultural donde progreso, decadencia y arte se unen a tópicos como la corrupción moral y política o la injusticia social. La alienación del personaje-obrero y del personaje-intelectual obrerista rompe con la heterogeneidad histórico-temporal que hasta entonces era evidente en la novela vanguardista. Ahora se buscará la escisión definitiva con el pasado histórico de la ciudad para formar la sociedad igualitaria del futuro. De estas causas sociales beben los textos madrileños publicados en el primer bienio republicano. En este periodo se publican tres tipos de novelas sociales: la alegórica, la del tipo documental y la de la vida cotidiana. La alegórica recrea la descomposición de la sociedad bajo la "égida burguesa-republicana" y queda representada por las novelas de Joaquín Arderíus, Ramón J. Sender, Manuel Benavides, César M. Arconada y Andrés Carranque de Ríos. Estos cinco autores novelan en aras de la destrucción burguesa y del capitalismo. Este libro se centra sólo en las novelas de Carranque de Ríos, Sender y Benavides ya que en ellas se puede considerar a Madrid como el personaje central.

Carranque de Ríos, que conoce en detalle el realismo social del Madrid que novela, sería uno de los tantos escritores sociales que hace el trabajo intelectual de base en el que se sustenta la actividad combatiente del anarquismo durante los últimos diez años del reinado de Alfonso XIII y en los primeros años de la II República. Hacia 1932, la CNT incorpora a sus filas a la gran masa de los obreros de la construcción, llevando la huelga a la calle. La "segunda o definitiva revolución" se hacía ahora contra el gobierno "burgués y capitalista" (Raymond Carr 624). En *Siete domingos rojos* la ciudad moderna, con sus autos, hoteles de lujo, galerías, tranvías y metro, se halla paralizada, subvertida por la huelga. Se trata, por un lado, de la ciudad de la esperanza, de la hipotética revolución social. Por otro lado, la novela de Sender presenta la amenazante ciudad de la represión fascista, con eco inmediatamente posterior en la noche de "La noche de los cuchillos largos" (1934), y, luego, en la "La noche de los lápices" (1966) y "La Noche de los Bastones Largos" (1976) en Buenos Aires, y en la "Masacre de Tlatelolco" (1968) en México. Con *Un hombre de treinta años*, Benavides consolida el procedimiento artístico en el concepto dialéctico de la realidad. Se reflejan las acciones humanas, la injusticia, la desigualdad y la alienación que existe en la sociedad; o sea, toda una rica variedad de conexiones y contradicciones que son de vital importancia para comprender la estética del realismo social. La intención de todos los novelistas sociales

mencionados es contribuir a que se produzcan cambios radicales en la sociedad madrileña.

El símbolo que supone el control de la capital como expresión del control del Estado hizo que en la Guerra Civil Madrid se convirtiera en el principal objetivo militar de las tropas franquistas y, al mismo tiempo, en un nuevo signo de identificación. Ya en la Guerra Civil, Sender (*Contraataque*, 1937) y Barea (*Valor y miedo*, 1938) plasman con convicción literaria la cotidianeidad de las labores de defensa del "Madrid sitiado", el comportamiento, los sentimientos y las contradicciones en las que incurren los milicianos y algunos políticos de la República, a la vez que dan expresividad y dramatismo a las descripciones de los distintos cronotopos de un Madrid devastado. La similitud que presentan los relatos sobre el Octubre Rojo asturiano y los de Sender y Barea reside en el hecho de que se hacen desde el punto de vista del proletario, desprovistos varios episodios de excedido trasunto literario. La utilización intuitiva de la metonimia en estas novelas de la Guerra Civil es recurrente: "Madrid es pueblo, el pueblo es Madrid". Y Madrid, prodigio que tan profundamente ha conmovido y que tan prolíficamente ha inspirado al mundo, se convirtió muy prematuramente en un mito de la obcecación contra el fascismo.

Por último, los lectores se preguntarán por qué decidí colocar una novela fascista en este libro. Lo hago porque creo imprescindible situar de manera contrastiva en un estudio que se apoya en gran parte en la construcción formalista de la novela urbana a un escritor que representa otra ideología y a otra clase social (la nobleza o la aristocracia). Es preciso, por lo tanto, observar cómo ve el fascista la ciudad desde la expulsión, por medio de las urnas, de Alfonso XIII y la toma de la ciudad por el proletariado. Omitir un texto o un autor que nace fruto de una coyuntura socio-histórica determinante, independientemente de su ideología, es algo que hasta un perseguido por los nazis como Walter Benjamin declara "imperdonable" ("Carta desde París" 143). La novela fascista de Agustín de Foxá presenta

[7] En cuanto al perspectivismo estructural en la novela citadina, Blanche Gelfant en *The American City Novel* reconoce los tres siguientes tipos: la novela tipo retrato, en donde la ciudad se ve a través de las desventuras de un protagonista; la sinóptica: donde la ciudad es el verdadero personaje de la novela; y, por último, la ecológica: se concentra en un reducido espacio (vecindario, manzana). En la mayoría de las novelas modernistas prevalece la novela urbana tipo retrato, pero a medida que las masas proletarias van invadiendo la ciudad, se pasa progresivamente a la ecológica en las novelas sociales del modernismo y vanguardia, y a una combinación de novela ecológica y sinóptica en la Guerra Civil.

características que la ligarían más a la "novela sinóptica",[7] en la cual la misma ciudad es la protagonista, pero también recrea detalladamente lugares o unidades pequeñas de tipo "ecológico", en tanto en cuanto estos lugares contribuyen a muñir de sentido crítico la experiencia narrativa y apuntalar el discurso fascista. Tanto la creación como la desaparición de una formación social, un partido político o una forma de gobierno suponen un portentoso conjunto de causas y condiciones. Incluso lo negativo (el fascismo) tiene su papel positivo en tanto y en cuanto representa el papel creador de un momento histórico de dominación y orden establecido en el que la realidad aparece potenciada más allá de la simple representación de los hechos, valiéndose de un sentido colectivo y a la vez crítico social y alcanzando una dimensión artística que parte de la perspectiva del autor (por más que nos resulte repulsiva) sobre fenómenos económicos, políticos y culturales.

Resumiendo, en las novelas que he elegido para la elaboración de este libro las voces de los personajes se mezclan con las del autor y la personificación del "gran cronotopo", Madrid, recurso que comparte el literato con el sociólogo y el historiador urbano y que tiene por objeto reducir la ciudad a palabras. Encuentro en todas las novelas estudiadas en este libro la intención por parte de los autores de modificar, subvertir e invertir tanto el orden social como el cultural, que al fin y al cabo dependen uno del otro, pues no hay revolución cultural sin revolución social. Los personajes no se dejan impresionar por el mundo que les rodea, ni consideran la ciudad como la representación verbal de una percepción estática al modo decimonónico (Pike 34). En este sentido, la ideologización de las novelas que se tratan en este libro es fundamental, ya sea en el sentido estético o en el social. Son novelas que no educan sino que indoctrinan; denuncian, asimismo, la intransigente crueldad de la época, agitan al pueblo alfabetizado, a la pequeña burguesía y, en el caso de la novela fascista de Foxá, a la burguesía y a la aristocracia. Todas comparten el proceso de interacción dialógica entre el mundo representado y el que representa, filtrado por la metaforización ideológica del autor, cuyo norte radica en la conquista de la ciudad. Tanto los autores como sus personajes intentan apoderarse del mercado cultural desde dentro de la urbe capitalina. Los que triunfan lo hacen por medio de la profesionalización y el acercamiento a los gustos burgueses. Los que pierden, incapaces o sin voluntad de adaptarse a los requerimientos del mercado, o son expulsados de la urbe y naufragan en la ignominia o mueren. Por el mismo rumbo, el proletariado se organiza en la

periferia, gana terreno y se apodera del centro de poder, hasta que la burguesía y la aristocracia reaccionan y "reconquistan" el poder central, matando a los "subversivos", devolviéndolos a sus lugares de origen, o utilizando al pueblo-masa para su propio beneficio político: el nacional-sindicalismo fraguado con Ramiro Ledesma Ramos y Onésimo Redondo Ortega, moldeado con José Antonio Primo de Rivera y cristalizado, en beneficio propio, por Franco.

Manuel Vázquez Montalbán afirmaba hace pocos años: "De momento, desde la perspectiva española, nos situamos a veces en el camino de superar la ciudad franquista sin otra alternativa que la ciudad posmoderna" (*La literatura* 14), tal vez sin darse cuenta de que precisamente esa ciudad caótica a la que hace referencia el escritor barcelonés hunde sus raíces directamente en aquella literatura madrileña de las primeras cuatro décadas del siglo XX, cuando los límites entre el espacio privado seguro de la burguesía y el espacio público de la calle y de la ciudad comienzan a desdibujarse. Incluso el estado de soledad "panóptico-agorafóbico" que brinda la ciudad posmoderna nos remite, igualmente, al estado de neurosis que sufrían los personajes en los relatos de miserias, suciedad, burocracia, y esa mezcla de alienación, estimulación y exhuberancia del maquinismo presentes en las novelas de Baroja, Martínez Ruiz, Sawa, Díaz Fernández y Barea. En definitiva, la cultura urbana presenta dicotomías extremas que la han llevado a construir y rechazar la modernidad y a promover constantes tensiones entre la enumeración de sus aspectos destructivos y sus progresos, lo individual y lo colectivo, el pasado y el futuro: Generación del 98 y la Transición, pollos de Zarzuela y pijos de La Moraleja, chulos castizos y pandilleros de barrio, Guerra Civil y atentados terroristas, corralas y chabolas, especulación inmobiliaria decimonónica y "la mafia del ladrillo", centralismo y la España autonómica, emigración española e inmigración latinoamericana.

Termino con la siguiente reflexión de Andreas Huyssen para establecer que se impone un análisis de la realidad urbana desde una perspectiva histórico-materialista: "a principios del siglo XX se atendieron febrilmente las transformaciones humanistas y tecnológicas para nutrir la visión a futuro, mientras que en el siglo XXI el anhelo de imaginar cederá paso a la revisión del pasado" (*En busca del futuro perdido* 10). De allí que empezar a pensar, conocer y escribir en y sobre el Madrid de hoy hace casi obligatorio elucidar los sucesos pretéritos que han determinado el rumbo de la cultura urbana contemporánea. Este tipo de estudio escasea ya no

sólo en el ámbito de la literatura española, sino en el de las literaturas hispánicas en general. He aquí, pues, un estudio crítico literario de la representación y significación de Madrid en la narrativa de las primeras cuatro décadas del siglo XX, en el esplendor y culminación de La Edad de Plata de la literatura y del arte español, para que futuros investigadores puedan no sólo completar el análisis de las novelas urbanas publicadas por escritores españoles a partir del franquismo, sino también para analizar un campo definitivamente abierto como es el de los escritores hispanoamericanos, magrebíes y subsaharianos que residen y escriben en y sobre Madrid como en/sobre las grandes capitales autonómicas.

Capítulo I

EL MADRID IMPRESIONISTA: *AVENTURAS, INVENTOS Y MIXTIFICACIONES DE SILVESTRE PARADOX* Y *LA VOLUNTAD*

Debido a su limitada modernidad, Madrid no tiene a ojos del escritor modernista el mismo encanto que una urbe como París. Sin embargo, siguiendo la definición del Modernismo que ofrece Federico de Onís, en las respectivas obras madrileñas de los modernistas españoles es palpable que en la corte-villa se vive "la crisis universal de las letras y el espíritu". Es necesario, por ende, unificar la versión española del modernismo establecida por Onís con el anarquismo literario: descontento artístico y espiritual de un grupo de escritores finiseculares que veían en el rechazo de los viejos moldes estéticos y sociales un medio eficaz para la regeneración de una España en decadencia (Clara Lida, "Anarquistas literarios" 380).[1] Si bien el anarquismo como realidad social nunca se llegó a establecer, la estética modernista tiene mucho de la realización artística del anarquismo, en tanto y en cuanto "la revolución" llevada a cabo por el impresionismo y el simbolismo corroboran el afán rupturista, individualista y subjetivo que los distingue y separa de la generación realista precedente.[2]

---

[1] Vale aclarar también, como se observará en el capítulo III sobre la bohemia modernista, que este cambio se da incluso antes de 1898 (Carbonero Domingo, "El estilo" 28), y cuaja en una generación intermedia (o sea entre la gente del 68 y los modernistas del 98) cuyas raíces habría que ir a buscarlas en *La Piqueta* y *El Radical* y, posteriormente, *Democracia Social*, formada por Joaquín Dicenta, miembro de más edad y guía de la juventud, junto a Ricardo Yesares, Ernesto Bark, Ricardo Fuente, Antonio Palomero, Rafael Delorme, Manuel Paso, Miguel Sawa y Eduardo Zamacois (Pérez de la Dehesa, *El grupo Germinal* 36-40).

[2] Así lo sostienen Donald Egbert en *Social Radicalism and the Arts*; Arnold Hauser en *Historia social de la literatura y el arte*; y David Weir en *Anarchy and Culture*. Aunque Egbert, Hauser y Weir hablan de *Modernism* y no de modernismo, considero que (salvando la supuesta cronología de su aparición y aplicación en los ámbitos anglo e hispano respectivamente) se pueden utilizar ambos términos, si bien sólo en estas categorías, como análogos. El impresionismo y el simbolismo son en parte antitéticos y en parte sinónimos. El simbolismo,

Ahora bien, dada la dicotomía entre mimetismo y referencialismo como contrapunto de impresionismo y subjetivismo, es evidente que el arte socialista-realista se desarrolla en armonía con la vanguardia política, mientras que el arte modernista pretende una "revolución" aparte —antidogmática por antonomasia— que no necesariamente debe tener un paralelo inmediato en el plano político. Entiéndase que no estoy diciendo que el impresionismo sea apolítico. Por el contrario, todas las estéticas contienen en sí mismas un pronunciamiento político.[3] Por lo tanto, uno de los objetivos de este capítulo consiste en analizar la relación dialéctica entre la ideología en sentido estricto y los sistemas de actitudes-comportamientos de los personajes artistas. No descubriré nada si digo que el artista impresionista-anarquista puede perfectamente ser sensible a la miseria del proletariado, pero no poseer la ideología de este último. Es decir, es mucho más fácil que un artista modifique su forma de representar el mundo (su ideología en sentido estricto), a que cambie sus formas habituales de vivir y enfrentarse prácticamente a las situaciones vitales. Con esto quiero indicar que debido al grado de desarrollo de la economía y de las fluctuaciones en

---

con sus efectos ópticos y acústicos es impresionista, pero con su aproximación irracionalista y espiritualista, implica también una aguda reacción contra el impresionismo naturalista y materialista. Para este último, la experiencia de los sentidos es algo final e irreductible, mientras que para el simbolismo la totalidad de la realidad empírica es sólo la imagen de un mundo de ideas. El impresionismo es materialista y sensualista mientras que el simbolismo es idealista y espiritualista, aunque su mundo de ideas es sólo un mundo de los sentidos sublimado (Hauser 448-449, 461). En Francia, parnasianismo y simbolismo, con el impresionismo en pintura, son los equivalentes del modernismo. Este nombre abarca en España tanto al parnasianismo como al simbolismo, por distintos que éstos sean. El simbolismo literario en el mundo hispano fue practicado primordialmente en poesía (Darío, Machado y Juan Ramón), mientras que el impresionismo es más común en la novela debido a su enfoque analítico.

[3] Rubén Darío dirá en *España contemporánea* que "el modernismo es un movimiento literario […] caracterizado por la expansión individual, la libertad y el anarquismo en el arte" (280). El mismo Baroja dirá en 1917, "Yo creía, y creo, que la única arma eficaz revolucionaria es el papel impreso" (*Juventud, egolatría* 217). Es demostrable que Martínez Ruiz se había acercado al anarquismo, lo conocía bien, y en esos años juveniles tenía una manifiesta simpatía por las ideas ácratas (Véase Ricci, "*La voluntad*"). El alicantino también había sido federalista cuando estudiaba en la Universidad de Valencia (Roberta Johnson, *Crossfire* 27, 71). Las ideas de Baroja en esos años son más o menos asimilables a un republicanismo radical, y las del joven Maeztu concuerdan con planeamientos de la recién fundada Segunda Internacional, aunque no sin una cierta mezcla también de republicanismo. Todo esto está perfectamente documentado desde hace unos cuarenta años en *El grupo Germinal* de Rafael Pérez de la Dehesa, en *Juventud del 98* de Carlos Blanco Aguinaga, en *Fin de siglo: modernismo, bohemia y 98* de Iris Zavala y en "Anarquistas literarios" de Clara Lida.

el modo de producción, los conflictos históricos del proletariado y los de los productores culturales coinciden en su esencia: las luchas económicas por conseguir condiciones ventajosas de venta de las fuerzas de trabajo. Sin embargo, debido a su posición de clase y en el afán de proteger los intereses de la misma, el intelectual pequeñoburgués no siempre adopta el punto de vista del proletariado; en otras palabras, el intelectual modernista es remiso a compartir la lucha ideológica del proletariado.[4] Su móvil principal, como observa Gonzalo Sobejano, se centra en "la intención de esclarecer animadamente la situación social e histórica de un sector importante de la minoría culta del país" ("*La calle de Valverde*" 515). De hecho, en este capítulo se subrayan las fluctuaciones ideológicas, la contradicciones y el eclecticismo que ligan al impresionismo con el anarquismo (o al impresionista con el anarquista) para indicar que ambos poseen elementos idealistas, místicos, liberales, socialistas y nihilistas.[5] Como observa Arnold Hauser, el impresionismo "es un arte de oposición" y "como toda tendencia artística progresista" presenta una "rebeldía latente que es propia de la actitud anarquista ante la vida" (439). De allí que el impresionismo cumple la condición dual que exige Theodor Adorno: el arte impresionista (la literatura en este caso) es un "hecho social" que muestra las deficiencias del capitalismo y, a la misma vez, es un "artefacto autónomo" que innova en el campo de la producción literaria.

En este sentido, una de las originalidades que presenta la novela urbana impresionista —de la que *Silvestre Paradox* es ejemplo cimero y *La voluntad*, su perfeccionamiento artístico— radica en la participación activa de la ciudad como antagonista en la conformación del personaje y en el desarrollo de la trama. Por ende, el impresionismo, "punto culminante de la tendencia dinámica y la disolución completa de la estática imagen

[4] El tercer paso, que consistiría en la lucha política, nunca se llega a sostener en la novela modernista. En parte por las fluctuaciones ideológicas de los personajes y autores, y en parte por la naturaleza del anarquismo, ni proletarios ni intelectuales se plantean la toma de poder del Estado.

[5] Martínez Ruiz no sólo es consciente de las contradicciones ideológicas, sino que las celebra. Ello se puede ver muy bien en el elogio que hace el alicantino de Mariano José de Larra: "No busquemos en Larra el hombre unilateral y rectilíneo amado por las masas: no es liberal ni reaccionario, ni contemporizador, ni intransigente: no es nada y lo es todo. Su obra es tan varia y tan contradictoria como la vida. Y si ser libre es gustar de todo y renegar de todo —en amena inconsecuencia que horroriza á la consecuente burguesía—, Larra es el más libre, espontáneo y destructor espíritu contemporáneo […]; por este ansioso mariposeo intelectual, simpática protesta contra la rigidez del canon, honrada disciplina del espíritu, es porque nosotros lo amamos" (246).

medieval del mundo […] [,] ve con ojos de ciudadano y reacciona ante las impresiones exteriores con los nervios sobreexcitados del hombre técnico moderno" (Hauser 421). En un primer momento, las ficciones urbanas decimonónicas de color local (novelas realistas, costumbristas y sainetes madrileños) constituían textos de corte exhortativo en los que la ciudad era percibida como una expresión literaria estática. El siguiente paso consistió en la creación de una novela con un perfil definidamente interclasista, cuyo personaje era un intelectual o artista (alter ego del autor en muchos casos) que interpretaba los cambios en la realidad urbana circundante de forma subjetiva, simbolista e impresionista, desligada ya de los intentos de rectificación de la sociedad burguesa por parte de los escritores precedentes.[6] Pasamos, entonces, de la detallada descripción topográfica y toponímica de Madrid que aparece en las novelas realistas (*Fortunata y Jacinta* de Galdós sería una buena referencia) a una descripción de la corte-villa en la que prevalece la imagen mitificada, unas veces precisa y otras distorsionada, según el punto de vista del autor.[7] De allí que Baroja y Martínez Ruiz dan comienzo a lo que Dru Dougherty define en su artículo sobre los esperpentos de Valle-Inclán como la "mejor manera de ser fiel a la verdad histórica de[l] [Madrid moderno] […] : su representación dislocada" (135). Por otro lado, la ausencia de un sujeto trascendental en la modernidad propicia en la creación artística de la ciudad "una tentativa de objeto trascendental, un campo de experiencia abierto que, paradójicamente, funciona antitrascendentalmente: de ahí el vacío y el tedio, el horizonte nihilista fundamentado por Schopenhauer y Nietzsche" (Alarcón Sierra, "La ciudad" 55).

En consecuencia, teniendo como norte la revolución de formas e ideas, en este capítulo se analiza cómo la cronotopía citadina constituye el elemento principal que sitúa a los textos de Pío Baroja y José Martínez

[6] Como apunta Germán Gullón: "[En la novela modernista] [e]l espejo, en vez de reflejar el mundo, devuelve la imagen del hombre, y según éste se vea será su representación, y el texto cobrará formas que nada tienen que ver con la representación mimética de lo palpable" (*La novela moderna* 32).

[7] Maite Zubiaurre observa que en la novela decimonónica "el argumento avanza porque cambia su entorno y son las diferentes situaciones o paisajes los que determinan la progresión de la trama" (35). En cambio, en la novela modernista el espacio podríamos decir que "se hace al andar". El personaje (como decíamos alter ego del autor en la mayoría de los casos) crea la trama. Este procedimiento es mucho más evidente en *La voluntad* que en *Silvestre Paradox*, debido, como se verá, a que el personaje Azorín "elige" distintos espacios para observar y reflexionar.

Ruiz en el pórtico del modernismo. La transformación industrial y arquitectónica de la capital promueve cambios perentorios en las costumbres, el trabajo, las relaciones sociales y el transporte. En este último rubro, cabe remarcar, como lo hace Raymond Carr, que hacia 1900 el ferrocarril, particularmente, es el gran fenómeno que marca el paso del *ancien régime* a la modernidad. Ganado, productos agrícolas y trabajadores emigrantes ("como ovejas migratorias", Carr) se transportan desde y hacia regiones recónditas de la Península y todos ellos (productos y gente) debían pasar por Madrid. Muchos de ellos quedan en la capital para siempre (Carr 404, 410). Al mismo tiempo, *Silvestre Paradox* y *La voluntad* presentan motivos cronotópicos ligados a las nuevas clases sociales emergentes: la clase media propietaria, la clase obrera, la pequeña burguesía capitalista, las masas y el intelectual-artista en busca de dinero y fama en la gran urbe, que ha de padecer una discordante relación con los poseedores del capital cultural de turno. Fundiendo, entonces, cuestiones estéticas y sociopolíticas, es en la urbe donde se dará el modernismo, antagonista de la mediocridad burguesa imperante, en la fase plena de la ruidosa exaltación del yo, que se lleva a cabo utilizando principalmente el esteticismo, de igual manera que lo habían hecho los artistas europeos de vanguardia hacia la segunda mitad del siglo XIX.[8] A su vez, se irá profundizando la contradicción que se da en esta época de entresiglos entre el enriquecimiento de la burguesía nacional, "el proceso brutal de acumulación de capital" y el empeoramiento de las condiciones sociales de gran parte del proletariado y de algunos sectores de la pequeña burguesía (Blanco Aguinaga et al., *Historia Social* 221-4). De esta forma, posteriormente se observará cómo la revolución estética impresionista le cederá el paso a la plasmación de los principios libertarios tanto en la representación del proletariado militante obrero y artístico en pos del acecho y dominio territorial y cultural de la corte-villa, como en la conformación de la ciudad utópica anarquista en *Aurora Roja* de Pío Baroja y en *La horda* de Blasco Ibáñez.

[8] En cuanto al esteticismo, se debe decir que, en parte, es herencia de Gautier y Baudelaire. Entre otras características de la "gente nueva" se deben mencionar el antidemocratismo artístico de Flaubert; el impresionismo literario coligado al pictórico de Pissarro, Maunier, Manet, Monet, Rodin y Renoir, pero también, y por sobre todo, al de Regoyos, Beruete, Sorolla y Zuloaga; el mito de la ciudad muerta de Rodenbach; el simbolismo parnasiano heredado de Baudelaire, Mallarmé, Verlaine, Maeterlinck y Rusiñol; la bohemia; el autobiografismo; y la mecanización de la letra.

1. MADRID EN LA PRIMERA NOVELA MODERNISTA ESPAÑOLA: *SILVESTRE PARADOX* (1901)

A caballo entre dos siglos, la segunda novela del escritor vasco (la primera es *La casa de Aizgorri* de 1900) se ubica también en la transición entre el realismo galdosiano y novelas modernistas como *La voluntad* de Martínez Ruiz, *Amor y pedagogía* de Unamuno, *Sonata de otoño* de Valle-Inclán, y *Camino de perfección* del mismo Pío Baroja (todas publicadas en 1902). Silvestre Paradox es un personaje de clase media que regresa a Madrid, lugar donde había pasado gran parte de su infancia, para establecerse definitivamente y desarrollar su labor de inventor. Una serie de fracasos en la manufacturación y puesta en funcionamiento de sus inventos, unidos al nulo apoyo institucional que recibe del Ministerio de Fomento, llevan al personaje a hacer una incursión en el campo de la filosofía pesimista y en la literatura sociológica. Poco después, nuevos tropiezos en estos ámbitos humanísticos lo hacen retornar a su profesión original. El poco dinero que gana con la fabricación de una ratonera lo piensa invertir en tres proyectos, pero al final sufre el hurto de la suma ahorrada y no le queda más remedio que escapar de sus deudores y, consecuentemente, de Madrid.

El metamorfoseo continuo de Silvestre encarna la figura del profesional semi-burgués y desclasado, que se encuentra en crisis a causa del orden social resultante del capitalismo en ciernes. Dicho metamorfoseo, propio de la novela de aventuras, la épica y el *Bildungsroman*, propicia también en este caso la utilización de la parodia. El recurso paródico presupone y afirma la emancipación en materia estructural, estilística y renovadora del lenguaje modernista. Al mismo tiempo, se apropia del modo de pensar (positivista) y de la expresión dominante (realismo-naturalismo), pero en vez de denunciarlos, los reproduce en un contexto sociológicamente incongruente que origina un Madrid esperpéntico, famélico, mitificado y apocalíptico; es decir, un antecedente novelístico primigenio del Madrid "absurdo, brillante y hambriento" de *Luces de bohemia* (1920) de Valle-Inclán.

Madrid en 1900

La incipiente transformación industrial urbana, tan bien representada en las novelas madrileñas y burguesas de Galdós, trae aparejada una esperanza en el progreso material y el crecimiento económico capitalista. Por

otro lado, mientras el enriquecimiento de la clase media propietaria reemplaza a la aristocracia, adoptando la primera los valores tradicionales de la última, se producen dos transformaciones fundamentales en la capital: el centro crece de forma vertical y el extrarradio, producto del aluvión migratorio y la reducción en la tasa de mortalidad que duplica la población madrileña en un término de treinta años (540.000 en 1900, 66% más que en 1872), lo hace de forma totalmente desorganizada, sin planeamiento previo (Carr 413, Sanz García 47). Dicho crecimiento desmedido es lo que Lewis Mumford llama "the non-plan of the non-city" (*The City* 183). Dado el *boom* demográfico, se comienza a construir con la mente puesta en los beneficios económicos en detrimento de la calidad habitacional de las viviendas. *Silvestre Paradox* refleja la reforma arquitectónica de la capital cuando hace referencia a las obras y derribos que llevaba a cabo el Ministerio de Fomento (286-7). Estos burgueses —representados en la novela a través de las figuras del empresario Manresa y el marqués dueño de la casa de huéspedes— "cebo opíparo de la desamortización", fueron los que convirtieron a Madrid en una ciudad de caseros (Juliá, *Madrid. Historia* 317, 432).

En el mismo centro de Madrid, específicamente sobre la calle de Alcalá, que une Cibeles con Puerta del Sol, ya se había instituido el nuevo y principal centro bancario del país con La Equitativa (1882-1991), el Banco de España (1882-1891), el New Club (1899) y la casa-palacio de Bruno Zaldo (1901). Como lo advierte Fernández Cifuentes en su excelente estudio "Fachadas del 98" ni estos edificios ni los que se construirán en la primera década del siglo XX (Banco Hispanoamericano, Casino de Madrid y el edificio de la Unión y el Fénix, Correos, Banco Español del Río de la Plata y la Gran Vía) serán representados por los autores de la Generación del 98. Los noventayochistas se decantan en cambio por la representación de la miseria arrabalera.[9] Digamos por lo pronto que la ausencia

[9] Estos edificios y calles tomarán definitiva importancia en la narrativa a partir de los años 20, con Cansinos Asséns, Alberto Insúa, Bejamín Jarnés y Díaz Fernández, entre otros. La edificación en estos primeros años del siglo, si bien siempre en pequeña escala y nunca comparable a las grandes urbes del resto de Europa, se debió, como apunta Raymond Carr (398-399), al florecimiento de una industria pesada en el norte del país (Vizcaya y, en menor medida, Guipúzcoa). Por otro lado, mientras en Barcelona los millonarios construían ricos suburbios, los nuevos ricos de Madrid construían palacios convencionales en el centro (Carr 435). En este sentido, cabe mencionar un dato que suele pasar desapercibido cuando se habla del desastre del 98: la economía de España no estaba completamente dañada. En 1899 el presupuesto de la nación presentó superávit (Carr 479). De este dato se vale Fernández

de la representación arquitectónica de estas instituciones se debe, en gran parte, a que los modernistas españoles en su etapa de juventud estaban más preocupados por la aceleración de los conflictos políticos y económicos que se empezaban a originar, precisamente, en sectores completamente opuestos a aquellos que ostentaban la fastuosidad de los nuevos edificios construidos.

Madrid seguía creciendo hacia el extrarradio y su población se desparramaba por Chamberí, Yeserías, Puente de Vallecas, Peñuelas, Puente de Toledo, arrabales crecidos de forma espontánea y desordenada (Juliá, *Madrid. Historia* 370). El desplazamiento de la masa proletaria hacia estos lugares también se debió a que en el centro los alquileres y los precios de las propiedades eran relativamente altos (Tuñón de Lara, *Revolución burguesa* 11). Esto da lugar a la construcción de la vivienda vertical, destacando los edificios de inquilinos —como el de la calle de Tudescos donde vive Silvestre—, los locales comerciales y los edificios públicos. De esta forma, se producirán dos tipos de movimiento en la ciudad: el centrífugo, que tiende a alejar al proletariado del centro (por eso luego en *La busca* el narrador denomina "gente descentrada" a la gente que vive en los suburbios) y el centrípeto, que tiende a convocar a burócratas, comerciantes, artistas, agitadores sociales, ladrones y limosneros.

Barrio Latino, sus calles y su gente

La mayoría de las escenas principales transcurren en el *Barrio Latino* finisecular, cantado como tal por Emilio Carrère en dos poemas homónimos ("Barrio Latino Matritense I y II", *Las mejores poesías* 31-34). Siguiendo a los escritores bohemios de fin y principio de siglo, se puede establecer el *Barrio Latino* en torno a la Universidad Central en la calle Ancha de San Bernardo y el Instituto Cardenal Cisneros de la Calle Reyes, que casi hace esquina con San Bernardo. El circuito luego se extiende hasta la plaza de Oriente, la Puerta del Sol y la calle de Fuencarral, donde estaba el Museo y Biblioteca Municipal. Por aquel dédalo de calles montan su ciudad letrada la segunda promoción de los bohemios, los de la *Bo-*

Cifuentes para expresar que "las nuevas fachadas eran cuando menos tan transparentes y tan fieles a la realidad económica del país como las melancólicas representaciones del 98" (107). En el Capítulo III, apartado sobre *Iluminaciones en la sombra*, ampliaré el tema.

hemia Santa: Joaquín Dicenta, Ernesto Bark, Rafael Delorme, Manuel Paso y los hermanos Miguel y Alejandro Sawa. El *Barrio Latino* madrileño cuenta con redacciones de periódicos y revistas como *Democracia social*, *Don Quijote*, *Germinal* y *El País*. *Lumen,* la de esta novela, está establecida en la calle de Silva y asienta un espacio que ha sido ocupado hasta nuestros días por librerías, editoriales e imprentas: Baroja imprimía sus libros en la calle Tudescos, casualmente donde el autor de esta novela sitúa la casa de huéspedes. El paisaje urbano se complementa con billares, cafés, tabernas y prostíbulos en las calles de Ceres (hoy desaparecida al ser trazada la Gran Vía) y San Marcos. En este lugar convergen personajes de todo tipo: la prostituta junto a su hermano de clase, el bohemio literato fracasado, el artista profesional, el anarquista dinamitero, el burgués terrateniente con aspiraciones nobiliarias, la dueña de la casa de huéspedes, el político corrupto y el librero aprovechador.[10]

Las multitudes en este céntrico lugar de la villa constituyen una analogía de la masificación cultural: la masa de gente es amenazadora y presenta un carácter inhumano; a medida que la multitud crece, la visión que tiene el artista de la ciudad se hace cada vez más opaca, misteriosa y siniestra (Benjamin "Sobre algunos temas" 104-5, "Louis-Philippe" 134). La introversión y la volubilidad en la personalidad del solitario personaje, paralela a la "retraída personalidad" (172) de Labarta médico/ panadero (doble de Pío Baroja en la novela), viene acompañada en todo momento por la desolación y lugubricidad del paisaje madrileño. De esta forma, la imagen impresionista de la ciudad se convierte en el reflejo del espíritu pesimista del personaje. No había alegría de vivir en aquel Madrid de "miserables sotabancos y hogares pobres" (136), por lo que se impone en la mente de Silvestre la idea de concebir "un matadero de hombres" (137) donde irían a parar los fracasados, las perdidas, los vencidos, golfos, tristes, enfermos, desplazados todos de una ciudad que no les brinda condiciones.[11] La consecuencia de este desamparo incrementa la falta de fe de

[10] La Puerta del Sol, donde se concentra el poder de toda la nación debido a la localización de algunos ministerios, redacciones de periódicos y establecimientos financieros antes mencionados, cobra un alto valor simbólico-literario y sociopolítico. Allí se concentrarán las manifestaciones de obreros que claman justicia social en novelas como *La horda* y *Aurora Roja* o intentan subvertir el orden de la Restauración a través de atentados dinamiteros (*Aurora Roja*, *Troteras y Danzaderas*).

[11] La ciudad misma actuará como desolladero de hombres, específicamente en *La horda* de Blasco Ibáñez y en *La voluntad* de Martínez Ruiz.

Silvestre en todo tipo de instituciones gubernamentales, especialmente las que habían de fomentar el progreso de las ciencias. Este sentimiento finisecular y de raigambre meramente intelectual y nietzscheana (*Más allá del bien y del mal*) contrario a las masas —que culminará en *La rebelión de las masas* de Ortega y Gasset— es evidente en varias novelas modernistas posteriores a *Silvestre*.[12] El personaje extiende la desigual "lucha por la vida" al terreno intelectual, aumentando el oprobio a medida que se percata de la masificación social ("la masa imbécil hoy dominadora" 131) producto de la prensa, la democracia y el socialismo (131). Como consecuencia de estos sentimientos encontrados, Silvestre se presenta como un ser dividido, desasociado y solitario. El protagonista fluctúa entre la falta de voluntad (cuando la realidad social o las instituciones le coartan la iniciativa intelectual e individual) y la recuperación de ésta ante la posibilidad de encarar nuevos proyectos. Por ende, la falta de cohesión con la comunidad urbana y la desintegración personal (y por extensión la desintegración del cuerpo social una vez destruidos los valores tradicionales) se transforman en la imagen de una ciudad decadente y a punto de estallar socialmente.

Producción cultural: los cronotopos de la editorial y el café en relación con el artista profesional y el bohemio

En consonancia con su bajo estado de ánimo y dentro del maremagno de consecuentes y tragicómicos fracasos inventivos, Silvestre se entrega a la filosofía schopenhaueriana, decidiéndose a escribir *Los esquemas de la Filosofía*, que nadie quiere publicar, pero que le da pie al protagonista para entrar en la industria editorial madrileña. De esta forma, Silvestre conoce al bohemio Pérez del Corral; al editor y "escritor de talento", Amancio Ramírez, personaje entre Zaratustra y Don Latino de Hispalis del futuro *Luces de bohemia* que hacía del rubro editorial "su cocido" (177); y al mecenas don Braulio Manresa, capitalista acaudalado. Ellos le proponen comenzar una revista, *Lumen*, que pretendía llevar la literatura y las artes por nuevos derroteros "con más de ochenta mil suscripciones seguras, subvención de to-

[12] El epicureismo reaparece en la descripción del personaje Olaiz (doble de Pío Baroja) en *La voluntad* de Martínez Ruiz, en Maltrana de *La horda* de Blasco Ibáñez y en *Iluminaciones en la sombra* de Alejandro Sawa.

dos los casinos, ateneos, Academias, corporaciones científicas" (163). Según los datos que recoge Carmen del Moral, sólo en la ciudad había más de cien imprentas particulares. Los diarios, las revistas y otros tipos de publicaciones aparecían como por ensalmo. La vida de estas publicaciones era muy efímera debido a la gran cantidad de competidores en el mismo ramo que no permitían sacar el suficiente provecho económico para mantenerse (168).[13] De esta forma, se observa el primer cambio de rubro de Silvestre, de inventor a filósofo y literato, y se empieza a delinear el circuito de producción literaria en el Madrid de entonces que lo llevará, posteriormente, a escribir una novela-ensayo sobre la golfería madrileña.

En los capítulos que refieren al circuito geográfico y de producción cultural de los bohemios se mencionan dos cafés. Primeramente aparece el Fornos, sobre Alcalá, "donde van los señoritos a echárselas de calavera" (171) y el cual no le es simpático a Silvestre; el otro sitio aludido es el Oriental (en Puerta del Sol). Se menciona de nuevo el Fornos casi al final de *Silvestre*: "Nos iremos a cenar al Fornos. Una cenita de tres pesetas" (310). "¡Fornos! En esta palabra se condensa toda una época […] Su fama la han recogido muchas plumas" (55-6), nos dice un nostálgico Velasco Zazo en *Florilegio de los cafés*. Rubén Darío habla, asimismo, de las veladas "semi-barriolatinescas" del Fornos: "en un mismo día he visto a un académico, a un militar llegado de Filipinas, a un actor, a Luis Taboada y a un torero" (*España contemporánea* 51-2). Por el mismo camino, Baroja menciona en la novela a un bohemio, Betta; al anarquista catalán Grau; a Media-pica, el "novillero semiliterato"; al empresario Manresa y a un grupo de desarrapados más (166). El café Fornos vuelve a aparecer en *La horda*. Maltrana, el personaje principal, frecuenta mucho este local para tertuliar en "una mesa de futuros genios" (57) acerca de las innovaciones en "la tumultuosa e ingobernable República de las Letras" (57). El Fornos era un café montado a todo lujo, decorado con pinturas y tapices, alfombras y cómodos sofás, que contaba en la parte superior con un amplio corredor y en el entresuelo unos cuantos reservados para las tertulias de hombres de negocios o para las parejas que no querían ser vistas. Enclaves como el Antiguo Café, el Café de Madrid, la cacharrería del Ateneo, el Café Gato Negro, el Café Imperial, El Café de la Montaña, Lion d´Or, El Suizo, el Café de Varela, el Español y muchos otros dieron esplendor al

[13] Para la información sobre los talleres tipográficos, véase Capítulo II, apartado sobre el artista y el arte para el pueblo.

ambiente bohemio implantando en Madrid durante el final del siglo XIX hasta el fin de la II República.[14]

Sobre el mítico café Colonial se explaya González Ruano: "En el café Colonial esperan la madrugada muchos monstruos de nuestra lóbrega bohemia matritense" (*Florilegio de los cafés* 149-50). De otro de estos cafés de la Puerta del Sol, el Levante, dice Valle-Inclán que "ha ejercido más influencia en la literatura y en el arte contemporáneos que dos o tres universidades y que muchas consagradas Academias" (Conde Gargollo 11). Desde los últimos años del siglo XIX hasta la Guerra Europea, el Nuevo Levante fue el centro de reunión de tertulias más importante de Madrid, al que no dejaban de acudir desde figuras ya consagradas, escritores caídos en el olvido, hasta jóvenes promesas de la literatura. Todos acudían allí para dar a conocer sus obras y pensamientos. Ramiro de Maeztu en "El alma del 98" comenta la gran influencia de la literatura extranjera en Madrid, incluso en la generación anterior a la del 98: "Ya la generación precedente —Sawa, Palomero, Fuente, Luis París— había leído a Zola, a Ibsen y a Tolstoi en los cafés de Madrid" (cit. por Pérez de la Dehesa, *El grupo Germinal* 98-9). Baroja también hará mención a la repercusión de la Primera Internacional en las redacciones y cafés de la Puerta del Sol (*Los últimos románticos* 139-40). Manuel Machado (*La guerra literaria* 27-8), en cuya casa de la calle de Fuencarral se realizaban tertulias literarias, y Cansinos Asséns (*La nueva literatura* II 355-7), atestiguan (aunque erróneamente) que fue Alejandro Sawa quien, alrededor de los años 1897 y 1898, divulgaba en los cafés de la Puerta del Sol las innovaciones literarias allende los Pirineos (el pionero en esta materia fue el guatemalteco Enrique Gómez Carrillo).[15]

[14] Carmen de Burgos en *Los negociantes de la Puerta del Sol* (1919) hace un recorrido exhaustivo por los cafés y botellerías más importantes situados en las inmediaciones de esta principal plaza: Correos, Lisboa, Puerto Rico, Levante, Universal, de la Montaña, Colonial, la Mallorquina, Bar Sol, Candelas, Pombo, de Levante. Ruiz Albéniz recuerda de *¡Aquel Madrid!* los cafés y cafetines en torno a la Puerta del Sol, "refugios de la noche, para la gente sin hogar, para los hampones y aun para los pobres vergonzantes" (104), conjuntamente a reductos que albergaban a estudiantes y pequeños burgueses como el café de las Candelas o el de la Montaña (98).

[15] Lo cierto es que mientras el bohemio sevillano reside en París, el primero que trae los últimos adelantos en materia literaria es Enrique Gómez Carrillo, quien en 1892, con la publicación de *Esquisses*, da a conocer la literatura modernísima de ciertos escritores, si famosos en el extranjero, desconocidos por completo en España. Véanse Kronik, "Enrique Gómez Carrillo" y Ricci, "*La Miseria de Madrid*".

Los cafés madrileños de principios de siglo funcionaban como una especie de termómetro en lo que a materia política, social y literaria se refiere. Los centros de reunión y discusión de esta época acaban convirtiéndose en verdaderos clubes con gran influencia en la opinión pública y en los Gobiernos. Emilio Carrère, que le dedicó varios poemas a los cafés y su gente, reconoce que "al café se va a tomar café sólo aparentemente. Este es el pretexto. Al café se va a divagar, a gritar, a cambiar impresiones, a escribir artículos o a acariciar los flancos de nuestras amiguitas" (cit. por Velasco Zazo 79). El cronotopo cafeteril, "herencia de hispanidad y madrileñismo", ha sido el lugar común del fárrago social madrileño desde la época de Moratín (*La comedia nueva*); pero con Mesonero Romanos (*Memorias de un setentón*) y Larra (*El duende satírico del día*), y más tarde con Galdós y su *Fontana de Oro*, se halla en la narrativa española un sentimiento de zozobra por parte de los intelectuales ante el claro acceso a estos establecimientos de personas surgidas de la "nueva aristocracia económica" y de una clase proletaria y pequeño burguesa trasgresora y políticamente activa. La "toma" o "asalto" de los cafés y espacios culturales afines en *Silvestre Paradox*, *Aurora Roja* y *La horda* por parte de la inquieta juventud desamparada que conforma la "ciudad letrada" de principios de siglo es de importancia fundamental. Anselmo Lorenzo en "Primeros trabajos del núcleo organizador" (*El proletariado militante* 56-8) recuerda que ya incluso a principios de la década del setenta del siglo XIX se celebraban veladas propagandísticas sobre "la Revolución social de la Asociación Internacional de los Trabajadores" en los cafés y en "casas de republicanos burgueses" del centro de la villa (57).[16]

Será desde la Puerta del Sol (en sus cafés literarios y tertulias al aire libre), y a consecuencia de lecturas filosóficas y políticas de autores allende los Pirineos, desde donde surgen los primeros focos de actividad anarquista y socialista en la corte (*Aurora Roja* y *La horda* son claros exponentes de la literatura modernista, y ya en la novela social de la vanguardia: *La Venus mecánica*, de José Díaz Fernández-1929- y *Siete do-*

[16] En estas casas se "llenaba el patio la gente del barrio", convirtiendo a las residencias "en un club" (56). Alejandro Sawa data el "enamoramiento de los españoles" por las cualidades dialécticas de Proudhon y la de su escudero español, Teobaldo Nieva, desde 1868 (año de la *Gloriosa*). Gracias a las traducciones de Pi y Margall —por entonces exiliado en París—, y el esfuerzo publicitario de Durán, en Madrid (junto a Barcelona, centro de producción editorial panfletaria para toda la Península) se respiraba anarquismo, no sólo desde las clases "intelectuales pur[a]s, sino hasta [en] las clases medias" (Sawa, *Iluminaciones* 104).

mingos rojos de Ramón J. Sender-1932). De hecho, más que dárselas de calaveras, las clases medias y el proletariado comienzan a abandonar el rol afásico en el que estaban sumidos durante el antiguo régimen aristócrata y nobiliario que les vedaba el acceso a estos lugares públicos. Entre la nueva clase de individuos que frecuentan el café, y a los que las novelas precedentes —salvo *El frac azul* (1854) de Pérez Escrich— no mencionan, se encuentran los bohemios-literatos y *golfemios*, grupo heterogéneo entre los que había profesionales y estudiantes de carreras terciarias. Este cenáculo de intelectuales bohemios intenta cambiar el rumbo de las letras y las leyes de la Restauración por medio de bombas literarias, como certifica el personaje Maltrana de *La horda*: "[en el café] el sarampión literario tomaba formas rabiosas" (58), se despotricaba contra la fauna literaria de escritores españoles y se llenaba de imprecaciones "al miserable pueblo y a la repugnante burguesía" (58). También, en las mesas de los cafés madrileños como en las redacciones de periódicos, se luchaba por desenmascarar la corrupción imperante, se combatía el clericalismo y se apoyaban las reivindicaciones obreras.[17] Muchos de los escritores de café o bohemios —"una clase en transición" si apelamos a la terminología luckacsiana (*Histoire* 84)— aparecen a nivel de una formación social que surge como efecto de las antiguas relaciones de producción literaria y que tiende a desmembrarse en la medida que se va arruinando y convirtiéndose en proletario del arte o logran afirmarse y convertirse en profesionales, pasando a las filas de la burguesía.

La empresa editorial aludida en *Silvestre Paradox* no funciona, pero "la tribu de harapientos," "golfos de profesión," que conformaban el comité editorial continúa exprimiendo económicamente al acaudalado Manresa. El circuito de los bohemios, encabezados por Pérez del Corral, se extiende desde los cafés del Barrio Latino hasta la plaza de Oriente, donde tienen lugar improvisados parlamentos del *Don Juan Tenorio* y fingidos duelos entre los propios bohemios, todo con el objeto de *epatar* a Don Braulio que creía estar rodeado de "matones y espadachines" (183). En este sentido, es evidente que tanto Pío como Ricardo Baroja (representado en la novela en la figura del menor de los Labarta), más allá de vivir en el

[17] Véase *Gente del 98* de Ricardo Baroja ("Autorretrato" 51 y "Deambulando" 115), *Los proletarios del arte* (12-17) de José Esteban, "Blasco Ibáñez y el Madrid novecentista" (10-2) de Conde Gargollo y el capítulo "Capitalistas, proletarios y profesionales" de *Madrid. Historia de una capital* de Santos Juliá.

Barrio Latino —y de hacer exclamar a Silvestre "¡Bohemia negra! ¡Bohemia negra!" (58) cuando se encuentra solo, sin dinero y con hambre— no son bohemios. Conocen y hasta conviven con ellos, pero su intención, sustentada en un modo de vida y el apoyo financiero de su posición burguesa, radica en el deseo de triunfar como artistas profesionales. De allí que cobra coherencia el ataque continuo que hacen los hermanos Baroja de aquellos bohemios, identificándolos más con la golfería que con los escritores o artistas profesionales. La oposición escritor profesional/ bohemio radica en el hecho de que más allá que ambos se encuentren en el campo autonómico de la producción cultural, el autor profesional está obligado a llevar una vida más "organizada", regular y cuasi burguesa, mientras que el bohemio o "proletario intelectual" está condenado a las migajas del periodismo o el mundo editorial y a llevar una vida libre y desordenada, precio o condena social que el escritor debe pagar para ser espiritualmente bohemio. Por tanto, *Silvestre Paradox* es la primera novela que marca el reordenamiento considerable dentro de aquellos dos grandes grupos que ostentaban el capital cultural en la corte. Se acaba el mecenazgo y alrededor del desastre del 98 surge la bohemia de los Dicenta, Palomero, Delorme, Bark, Sawa y Paso, entre otros; *La Santa Bohemia* del Grupo *Germinal*, decadentista y con simpatías hacia el socialismo y el anarquismo, la misma bohemia de alma de los que eligieron vivir en mitad del arroyo y, a la vez, montarse en la torre ebúrnea y pensar en azul y jaspe. Por otro lado, más adelante, Pío Baroja, Martínez Ruiz (ya adoptado el seudónimo de *Azorín*) y Ramiro de Maeztu, que en sus primeros años en la "República de las Letras" fueron rebeldes, anarquistas o republicanos radicales (Blanco Aguinaga et al., *Historia Social* 205), entendieron que para consagrarse como escritores profesionales debían conciliar gustos y estrategias con los entonces poseedores del capital cultural. Así lo hicieron y trocaron sus posiciones radicales primigenias por poses, se podría decir, más suavizadas, decididamente pequeño burguesas, sin por ello tener que renegar de su sensibilidad estilística modernista.

Al margen de la observación anti-*golfémica*, dada en este y otros textos barojianos posteriores por la cantidad de eufemismos que el narrador le prodiga a los falsos bohemios, en *Silvestre Paradox* se le brinda tributo a Pérez del Corral como símbolo de la coetánea (me refiero a la época en que Baroja escribió la novela) y prontamente extinta *Santa Bohemia* madrileña. Se puede encontrar en el emblemático y contrastante peregrinaje de la buhardilla del bohemio al cementerio un palmario antecedente

de aquel vía crucis de Alejandro Sawa en *Iluminaciones* y de Max Estrella en *Luces de bohemia*. La escena gana en simbolismo cuando de la descripción real del entierro del bohemio se pasa a la referencia metatextual onírica que hace Silvestre de Pérez del Corral: no sólo se sacraliza la fantasmagórica figura del bohemio, que luego aparecerá puramente representado con su sombrero blanco y "saludando a todos con unción evangélica" (291), sino que ese simbólico "entierro textual" será el antecedente, si no el más concreto, seguramente el más antiguo, de los postreros momentos de la vida y muerte del último de los santos bohemios, Max Estrella/ Alejandro Sawa, que coincidentemente plasma Valle-Inclán en *Luces de bohemia*.

Actividad cultural de las clases populares en la villa: de la casa de huéspedes al tablado de la zarzuela

En *Silvestre Paradox* se destaca el profundo arraigo que tienen el género chico y la zarzuela entre las clases populares madrileñas: "¡Símbolo delicado y perfecto de las relaciones que existen entre la poesía y la vida!" (217), dice el narrador a la sazón.[18] El narrador comenta respecto a los divertimentos de los vecinos del edificio de la calle Tudescos que "había en su alma una necesidad de rebajamiento y de perversidad extraña" (210). Para la ocasión, el autor presenta un paralelo entre los actores en el tablado y los personajes femeninos que acuden a una función del género chico: "reían como locas al oír las enormidades que decían, y aprendían frases" (211).[19] En esta simbiosis entre los personajes de la novela y los de la zarzuela y el género chico (géneros que tienen por objeto imitar y amplificar de manera grotesca la vida, lenguaje y tipos del pueblo), Baroja evoca y organiza los distintos niveles de respuesta en el lector a través de la presentación del lugar y los grupos de interés que lo forman. Sin dudas, tanto Baroja como luego Valle-Inclán en *Luces de bohemia* utilizarán esta espe-

[18] Parsons describe atinadamente la preferencia del público por el género chico y lo compara con el gusto por la ópera italana que se daba en la alta burguesía y la aristocracia ("From Street to Stage", *A cultural History* 70-77).

[19] El absorbente encanto del género chico se transmutará luego, en el Madrid cosmopolita de la vanguardia, en el del cine. En *Tea Rooms* de Luisa Carnés se dirá de una muchacha, Laurita, que "le encanta la tertulia de actores, sus gestos estudiados, sus tecnicismos, que aprende, para luego repetirlos ante sus amistades, como un loro" (130).

cie de "idioma irreverente" basado en la paradoja, la *boutade*, la ironía hiriente, el acopio y uso de las voces de los barrios bajos, de germanías y de desarraigados para "pone[r] en solfa la seriedad lingüística de los bienpensantes" (Esteban y Zahareas, *Los proletarios del arte* 14).

El espacio teatral en las novelas, otrora ocupado exclusivamente por la alta burguesía, la aristocracia y la nobleza, se sustituye ahora por el proletariado y la pequeña burguesía. Esto da lugar, también, como se observa en el capítulo "Reunión de medio pelo", a la representación novelística de nuevos espacios de esparcimiento y producción cultural como las fiestas vecinales en casas particulares donde se canta, se baila y se juega a las cartas, el teatro por horas y las quermeses. Se da en esta época la práctica masiva del arte coral, atrayendo a los obreros y a sus hijos (en este caso es la hija del administrador del edificio de la calle Tudescos) que acuden a esta clase de asociaciones que no exigen preparación alguna para crear cultura: "suavizando en ellas —como apunta Michel Ralle— sus costumbres y adquiriendo hábitos de sociedad, hallan el medio de exteriorizar lo que es innato en el hombre, o sea, el sentimiento, por medio del canto, guiados así por una necesidad pedagógica" (191). De esta forma, el gusto por el drama romántico en novelas como las de Galdós y Alas, se reemplaza por los géneros más populares que, como informa la *Comisión de Reformas*, son las que "más les divierten [a los obreros] , las cuales, si no moralizan, dulcifican por lo menos sus ideas y sus costumbres" (Ralle 190). Sin embargo, más allá del estereotipo de las gentes del barrio asistiendo a verbenas, bailes y fiestas familiares, totalmente ajenos y despreocupados de su propia condición, no se debe pasar por alto la capacidad que estos grupos demuestran en ocasiones a la hora de movilizarse y actuar colectivamente (como se verá en *Aurora Roja* y en *La horda*, novelas en las que se nutre a estos grupos de una orientación y de un sentido ideológico).

En *Silvestre Paradox* también se observa que la zarzuela y el género chico coparán el mercado literario de la corte-villa y promoverán la afluencia de un público bastante heterogéneo: no sólo obreros sino también miembros de la burguesía económica, intelectual y artística. De aquí se desprende, como apunté al principio, uno de los detalles más innovadores que se observa en la representación de Madrid en la literatura de principios de siglo XX: la movilidad e intersección de las distintas capas sociales. La virtud de Baroja radica en perfeccionar el entrecruzamiento heteroglósico de registros lingüísticos vulgares con el preciso de la voz principal (herencia galdosiana seguramente). Esta destreza litera-

ria será luego recogida por Pérez de Ayala en *Troteras y danzaderas* y Carranque de Ríos en *Uno* y en *Cinematógrafo*, autores que harán coincidir la degradación, la baja calidad de las vidas, de los actos y de las películas en un Madrid, como bien apunta Antonio Muñoz Molina, de "un quiero y no puedo exasperante, de gentes que se buscan la vida siempre en el filo entre la decencia y el hambre, y que alimentan sueños no mucho menos mezquinos que la realidad" ("Introducción", *Cinematógrafo* 14).

El extrarradio madrileño: contaminación, golfos, hetairas, homosexuales y travestidos: "¡Madrid es una cloaca!"

En la novela modernista los personajes artistas (e intelectuales) también interactúan, con más frecuencia que en las novelas decimonónicas, con sectores obreros y marginales del extrarradio donde prolifera la criminalidad y la prostitución. El panorama de la clase obrera en el extrarradio difiere considerablemente del sector social que habita en el centro. A la alienación y descuido de la gente que vive en las afueras de Madrid (el narrador se refiere específicamente a los barrios adyacentes a la Carretera de Extremadura, a la cual se accede, desde el centro de Madrid, por la extensa calle de Segovia, atravesando el puente del mismo nombre) se le suman la mugre y la decadente edificación del lugar. No sorprende, por tanto, cuando el narrador describe los lugares que frecuentan Silvestre y don Pelayo para la elaboración del libro sobre la golfería madrileña, que la mayoría de estos tugurios del hampa (garitos, buñolerías, chirlatas) se encuentren en las afueras del Barrio Latino de Madrid: el Mesón de la Cuerda, el Palacio de Cristal de la Montaña del Príncipe Pío, la taberna de los Valientes, La Cátedra (237). Estos mismos lugares se convierte en la radio de acción de Manuel en *La busca* y del golfo hermano de Maltrana en *La horda* (235-8). Los golfos bordean la ciudad desde el parque del Oeste hasta las ventas, siendo su límite al sur la carretera de Extremadura o Andalucía; en el norte, Puerta de Hierro, Tetuán; hacia el este, la calle del pintor Rosales, la ronda de Toledo, el Retiro y, de nuevo, Las Ventas.[20] La alusión a los barrios marginales concuerda con el sentimiento del hombre letrado citadino

[20] Blanco Aguinaga en *Juventud del 98* se detiene en cada punto del recorrido periférico de Manuel en *La busca*.

que, por medio de adjetivos degradantes, multiplica las imágenes feas, tristes y deshumanizadas, y alerta sobre la inminente entrada a la ciudad de este grupo de marginales de la periferia (aspecto que luego desarrolla ampliamente el mismo Baroja en la *Trilogía de la lucha por la vida* y Blasco Ibáñez en *La horda*).

Acto seguido, Silvestre contempla Madrid desde lejos y se presagia el apocalíptico final de la novela cuando el personaje divisa sobre el cielo madrileño la figura de un "gigantesco reptil" (117), producto de los humos emanados por la fábrica de gas. Esta fábrica, cuya chimenea todavía sobrevive, reaparece en aquella literatura como símbolo de la modernización, pero también del peligro de destrucción ecológica. Se hace evidente, por otro lado, la intertextualidad entre *Silvestre Paradox* y *Mala hierba*, cuando en esta última se menciona uno de los pueblos del extrarradio madrileño, producto también de la caótica urbanización e industrialización, y el narrador asevera que: "de la chimenea de la Fábrica de gas salía una humareda negra, como la espiración poderosa de un monstruo" (313). En esta tónica, las vistas impresionistas del contaminado cielo de Madrid y los problemas urbanísticos, unidos al continuo fracaso funcional de los inventos del personaje principal, nos remiten al fallido intento de modernización tecnológica y social que tiene amplio desarrollo tanto en Baroja como en Unamuno, Martínez Ruiz y Valle-Inclán. De allí que los modernistas que se adscribían al *Art Noveau* mantenían una relación de ambivalencia con respecto a la tecnología: confiaban en el progreso de la industria para mejorar la vida y reaccionaban contra ella cuando intuían un futuro dominado por la mecanización y una sociedad inhumana y hostil. Como corolario de los avances tecnológicos, la sociedad parecía desarrollarse de forma cada vez más fragmentada: obreros contra patronos, el arte contra la ciencia, ésta contra la religión, las masas contra las elites.

Debido a la experiencia con el detritus de civilización del extrarradio, Silvestre decide publicar un folletín que lleva por título *Los golfos de Madrid. El salón y la taberna o el mundo del vicio*.[21] Por su parte, su

[21] Es obvio que Baroja parodia el título de su ensayo sobre *La patología del golfo* que aparece en sus *Memorias*. Otra vez, en la caracterización del personaje principal de *Silvestre Paradox*, un intelectual con intenciones de consolidarse en el mercado literario a través de su profesionalización, el autor, conscientemente, lo vincula con la producción realista-naturalista, gustos burgueses por excelencia: "El honrado burgués, repantigado en su butaca, podía refocilarse leyendo tan amenos horrores" (231).

ayudante, Pelayo Huesca, le refiere la historia de la *Escarolera, la Zoila, Varillas* y la *Rubia*, notorios travestidos del circuito madrileño que, junto con jóvenes "golfos o chulapos cualquiera" (240), contaban entre su clientela con marqueses, condes, escritores y toreros.[22] La reacción de Silvestre es: "Sodoma y Gomorra. ¡Madrid es una cloaca!" (240). El catalizador de esta expresión radica en la destrucción de todos los valores tradicionales que proporciona la urbe y que aterra al personaje. Entre ellos está el florecimiento de actividades sexuales que hasta el momento se habían mantenido solapadas bajo el negro manto de tradiciones y costumbres cristianas opuestas a aceptar usos y preferencias sexuales que naturalmente se daban entre los hombres desde que el mundo es mundo. En palabras de George Bataille (42-43), el afán de mantener las tradiciones ancestrales y poner de manifiesto sus prohibiciones exageradamente obliterantes, cuando se hace referencia al erotismo (también, como más tarde veremos, al desenfreno orgiástico de las masas) se utiliza una retórica angustiosa, radical y trágica. En novelas modernistas posteriores como *Aurora Roja, La horda*, *Troteras y danzaderas* y *El veneno del arte* (1910), de Carmen de Burgos, se vuelve a hacer mención a homosexuales y travestidos.[23]

[22] A esta referencia a los "vicios" de la aristocracia y de la nobleza se le suma el capítulo "Paradox, preceptor", (en este capítulo reconocerá el lector algún personaje de *Camino de Perfección*) que le dedica Baroja a la "ilustre" familia de los Álvarez Ossorio Elorz y Dávalos. En el mencionado capítulo se hace referencia a las relaciones sexuales que el cura de la familia mantiene con un niño, y una de las tías acosa sexualmente a las criadas y pretende conciliar un casamiento incestuoso entre los hijos de su hermana. Con ello, parece que el escritor vasco intenta declarar el definitivo fracaso de la aristocracia española, clase social que ya había sido bastante vapuleada por los escritores del siglo XIX.

[23] Por supuesto, también en las novelas eróticas de Pedro Mata, Eduardo Zamacois, Hoyos y Vinent, Felipe Trigo y Alberto Insúa la utilización del Madrid galante como "escenario del pecado" o "corte del pecado" es consistente (Lacarta 56-57). Dos novelas que vale la pena estudiar son *Punto negro*, 1897, de Eduardo Zamacois, y *En la carrera (un buen chico estudiante en Madrid)*, 1909, de Felipe Trigo. Ambas, aunque definitivamente naturalistas, se podrían asociar al Madrid patológico, suburbial y proletario descrito por Pío Baroja en la trilogía de *La lucha por la vida*. *Punto-negro* es un claro exponente de la novela bohemia y sería el lazo de unión entre *El frac azul* de Pérez Escrich y *Camino de perfección* de Baroja. Sin faltarle el toque canallesco de "*los luchadores* de Madrid" (224), bohemios que asoman y reniegan del "villorio [Madrid] donde la gazmoñería impera", también en la novela de Carmen de Burgos se representa el Madrid semi-aristocrático y literario. El lector es testigo de las veladas organizadas por el singular marqués filocomunista Hoyos y Vinent (vizconde Luis de Lara en *El veneno del arte*).

HACIA UNA POÉTICA DE LA MISERIA: LA MUERTE EN EL MADRID DE PRINCIPIOS DE SIGLO

Sentía Silvestre "toda la podredumbre humana [que] le rodeaba y acechaba" (240) y para purificar su pensamiento, mientras recorría la Plaza del Sol, recordaba lugares bucólicos, "volar a los valles sombríos, a las playas desiertas […]. Galeote triste de una vida miserable, remaba y remaba […] , sin percibir a lo lejos la luz del faro, bajo un cielo negro, en un pantano turbio que reventaba en burbujas, producidas por exhalaciones de la porquería humana" (240-1). El menosprecio de corte y alabanza de aldea no surte mucho efecto en el "encanallado Madrid" modernista, como se observará en el tercer capítulo de este libro. Son estos mismos autores los que rememoran los engendros de la mala vida y las impurezas del arroyo que se agitaban en aquel ambiente de miseria, degeneración y espanto. Por ende, a contramano del ideal urbanístico de Georges Haussmann o John Ruskin estudiado por Benjamin, que invitaba al regocijo del paseante por las grandes avenidas y galerías, para el *flâneur* madrileño las construcciones modernas y el ensanche con sus cinturones de pobreza son un dolor enquistado en la médula de un país derrotado. Ética y estética, valores excluidos del aparato capitalista, son los que motivan a los escritores modernistas a representar las contradicciones socioeconómicas. De esta forma, los modernistas españoles se decantan por una "poética de la miseria", cuyo parámetro en las artes lo representaría el Pablo Picasso de la época azul madrileña y, más tarde, Gutiérrez Solana, ya sea con el pincel o con la pluma. Es éste un costumbrismo de la "mala vida" apenas estudiado por la crítica, a pesar del gran impacto que tuvo en el arte, la literatura (Baroja, Martínez Ruiz, Blasco Ibáñez, Alejandro Sawa) y la sociología de la época (*Hampa* de Rafael Salillas de 1898 y *La mala vida en Madrid* de Quirós y Llanas Aguilaniedo de 1902).

A la muerte del bohemio Pérez del Corral y evitando que el cuerpo fuera enviado a una fosa común, Silvestre se pasea entre las tumbas del Cementerio del Este y reflexiona, "en lo horrible de morir en una gran ciudad, en donde a uno lo catalogan como a un documento en un archivo, y contempló con punzante tristeza Madrid a lo lejos, en medio de campos áridos y desolados, bajo un cielo enrojecido..." (253). Si bien en la primera vista de Madrid desde lejos se cierne un "gran reptil" sobre el cielo madrileño, presagio del Apocalipsis que se discutirá en breve, todavía existe en el personaje una tenue esperanza de ver sus logros realizados. En esta úl-

tima vista desde el cementerio, y luego de probar sin fortuna todo tipo de inventos y profesiones, la imagen encarnecida del cielo que recubre a la ciudad se conjuga perfectamente con el estado de ánimo del personaje: la falacia patética refleja un sentimiento de extrañamiento, soledad y desamparo que en el caso de la literatura post-romántica se traduce muchas veces en la destrucción del personaje por parte de la ciudad. Esta aniquilación se puede corroborar en el texto cuando Silvestre dice "est[ar] envenenado por este pueblo […]. Es un pueblo deletéreo" (305) y anuncia la necesidad de marcharse definitivamente de la corte.

Antes del exilio definitivo, se nos ofrece una mirada panorámica de un Madrid carnavalizado y macabro, partiendo de la referencia a un lienzo goyesco.[24] Aquí se empieza a definir la ambigüedad, contradicción e inversión de la literatura modernista respecto a la incorporación de pares de contrarios, herencia *baudelairiana* caracterizada por la dicotomía religiosa en el imaginario decadentista: celebración de la vida-muerte, enfrentamiento (y muchas veces correspondencia directa) entre la modernidad-tradición, belleza-horror, bien-mal, Dios-demonio. En este sentido, existe una asociación entre civilización como el producto más elevado de la mente humana y la ciudad como la más densa, y a la vez la más enrarecida (siniestra) destilación de civilización (Pike 19). Los personajes se convierten en testigos del apocalipsis urbano. La niebla tiñe Madrid de misterio; arquitectura y personas se tornan subrepticiamente en espectros fantasmagóricos y demoníacos: "De lejos, entre la niebla, el montón confuso de sombras que saltaban y agitaban los brazos en el aire parecía formar parte de alguna bacanal demoníaca pintada en blanco y negro por Goya […]. [G] rupos de desarrapados bailando una especie de danza desesperada y macabra" (307). La acción pasa, seguidamente, a una fiesta navideña organizada por los hermanos panaderos. Labarta grande, el médico/ panadero, lee el argumento de, "un poema tremendo, lleno de frases terribles" (314). Se puede observar en este poema la mezcla entre elementos litúrgicos y diabólicos, con el mismo Papa con el número 666 grabado en la frente y

[24] En varios poemas bohemios como "Spolarium" de Francisco Villaespesa o "¡A la salud de los muertos!" de Emilio Carrère, quien también le brinda tributo al Goya de la pintura negra, se observa la misma celebración demoníaca. Gutiérrez Solana, continuador de Goya, practicó igualmente la deambulación madrileña, poniendo énfasis en la agitación popular incomprensible, incitante y amenazadora en las calles (Serrano López, *Paisajes* 183). De Gutiérrez Solana, véanse "Baile chulo en Las Ventas" y, especialmente, "Los pájaros fritos", ambos pertenecientes a la "Primera Serie" del año 1913 de *Madrid, escenas y costumbres*.

una referencia directa a la *Danza de la muerte* del medioevo, en la que esta vez, "se ha visto entrar la Muerte con una corona de hoja de lata, montada en bicicleta […]. Una legión de esqueletos carcomidos pedaleando sobre bicicletas, y en los ciclistas se han visto insignias de obispos y Papas, de beatos, místicos, abadesas y doctoras, reinas […]" (315).[25]

La caricatura entronca con *lo grotesco* (un mundo distanciado) en el que deben revelarse como extrañas y siniestras las cosas que antes eran conocidas y familiares. Es, en este mismo sentido, el comienzo en la literatura moderna que mira "la realidad de España a través de los espejos cóncavos" para concluir que ni la ciencia, ni la religión eran adecuadas para resolver la problemática de la realidad humana. Por otro lado, esta mezcla de religión y satanismo, actitud de rechazo y rebeldía del orden moral y social establecido, es típica del modernismo que no rechaza el recurso a lo fantástico y lo onírico para pintar la realidad. Baudelaire completa la idea al unir lo diabólico y humano de las pinturas de Goya: "El gran mérito de Goya consiste en hacer verosímil lo monstruoso. Todas estas contorsiones, estas caras bestiales, estas muecas diabólicas están penetradas de humanidad […] [a] l punto de que la unión entre lo real y lo fantástico es imperceptible" (cit. por Calvo Serraller 105). Coincidiendo con lo expresado por el *poeta maldito*, Pío Baroja logra plasmar dentro del texto la descripción real de las danzas macabras en el centro de la ciudad, con la descripción ficcional, de manera metatextual, de las danzas macabras en el cuento, produciendo de esta forma una línea cohesiva muy sutil entre ambos (meta)textos, en clara combinación entre lo natural de una visión real e

[25] Es muy factible que Baroja se inspirara para esta narración en "el primer fantasmagórico español". Francisco López Serrano, en su libro *Madrid, figuras y sombras*, señala que éste era un hombre de apellido Matilla, del cual da referencia el mismísimo Larra en "Jardines Públicos" (39). En este sentido, se puede evidenciar que la representación satírica y truculenta a través del carnaval popular y la descarnada y tremendista imagen esquelética de la muerte se deben al pintor belga James Ensor, cuyos rasgos seguirán haciéndose presentes en las obras de Evaristo Valle y Gutiérrez Solana (Calvo Serraller 116, 134). Pavis indica que lo grotesco es un íntimo aliado de lo tragicómico y que de lo grotesco tragicómico a lo absurdo hay sólo un paso (165-6). Lo grotesco es lo cómico en lo caricaturesco, burlesco y bizarro; un ser percibido como una desviación de la norma aceptada (165-6, 418). Lo absurdo es la sinrazón, lo insensible y la pérdida de cualquier conexión lógica con el resto del texto (1). Si Rodolfo Cardona ("El esperpento como género" 20) y Anthony Zahareas ("El esperpento como proyecto estético" 31) coinciden en enunciar como procedimientos fundamentales del esperpento su naturaleza grotesca, el realismo histórico, la teatralidad y, con ésta, la importancia de las marionetas, lo absurdo, y, sobre todo, el distanciamiento irónico, no se puede dudar que *Silvestre Paradox* presenta claros indicios que lo ligan con el género en cuestión, como apunté al principio del capítulo.

impresionista con una visión trascendente y sobrenatural. La narración de Labarta termina con un foso en el suelo donde han desaparecido todos los personajes sepultados. La culminación del relato metatextual viene acompañada de hurras a la Muerte por parte de los personajes invitados a la fiesta navideña ("la muerte mejor que la vida", dice Silvestre). Acto seguido, estos mismos se enfrascan en una orgía en la que se cambian de pareja "como quien cambia de paraguas" (316). La escena del Apocalipsis urbano nos remitirá luego a los perfiles borrosos de una pesadilla que experimenta Max Estrella en *Luces de bohemia*.

Este corolario apocalíptico en tono carnavalesco permite resumir el sentimiento del personaje (y de toda una generación) acerca de la tergiversación de todos los valores morales tradicionales a causa de la irrupción del capitalismo emergente con todo lo que éste conlleva: pérdida del amor, la mecanización del arte y la religión, y la materialización de la vida moderna. Por lo tanto, es en la ciudad, lugar de concentración del capital donde se reúnen personas de todos los estamentos sociales y en el que florecen todo tipo de "perversiones" sociales modernas, donde hace eclosión el sistema y donde el individuo, al vivir estas "nuevas e inusuales experiencias", acaba por descreer en el progreso de la humanidad, celebra la muerte como si fuese la vida y prevé un desenlace fatal del mundo. Esta alabanza a la muerte coincide con la muerte simbólica del personaje dentro de la gran ciudad que lo ha expulsado por segunda vez y para siempre (de niño su familia se vio forzada al exilio a causa de la falta de posibilidades en Madrid). Dicha ciudad le ha coartado la posibilidad de progreso y lo fuerza a exiliarse. Ahora su resurrección y su futuro estarán signados por una *vida realmente fantástica* en África, escenario de la novela que completa la serie: *Paradox Rey* (1906).

En conclusión, *Silvestre Paradox* es la novela urbana y madrileña que contribuyó a iniciar el movimiento literario modernista en España. Las dudas acerca de los "favores" del capitalismo, la renovación industrial y arquitectónica, y el pesimismo y odio hacia la burguesía y las masas de su mixtificado personaje serán heredados por Martínez Ruiz en *La voluntad* (1902), que a su vez perfeccionará la técnica impresionista y el simbolismo parnasiano en la narración urbana. "La ciudad absurda, que cambia sin tregua y que desorienta al paseante en sus círculos infernales, esa ciudad tenía que ser el Madrid Moderno" (Dougherty 140). Ciudad moderna que Martínez Ruiz representará con la "fuga de instantes", el carácter "absurdo satánico" o "fantasmagoría absurda" (como la define Walter Benja-

min) que, más tarde, también hará propio Valle Inclán en *Luces de bohemia*, como lo ha estudiado Dru Dougherty.

2. MADRID EN *LA VOLUNTAD* (1902): EL IMPRESIONISMO Y ANARQUISMO LITERARIO APLICADO A LA REPRESENTACIÓN DE LA CIUDAD

Martínez Ruiz le dedica toda la segunda parte —once capítulos— a la consolidación del "pesimismo instintivo" (195) del personaje principal de *La voluntad*, Antonio Azorín.[26] La abulia de Azorín tiene relación directa con los desencantos y las dificultades económicas que sufrió el mismo Martínez Ruiz en su etapa juvenil madrileña. Este pesimismo está relacionado con el de Schopenhauer y Nietzsche, que como recuerda Roberta Johnson en *Crossfire*, es la gran aportación filosófica que traen a la novela española Pío Baroja, José Martínez Ruiz y, por supuesto, Miguel de Unamuno (16). La escenografía madrileña de *La voluntad* actúa, podríamos decir, como continuación de las *danzas macabras* ya introducidas a manera de metatexto por Baroja en los capítulos finales de *Silvestre Paradox*. Las semejanzas y paralelos entre las dos novelas, y específicamente entre los dos personajes, presentan una suerte de simbiosis entre ambos que, a su vez, son el producto de un sentimiento común de rechazo de los intelectuales finiseculares hacia los valores burgueses y la progresiva conglomeración de la masa urbana. La voluntad del personaje Azorín "ha acabado de disgregarse en este espectáculo de vanidades y miserias" (195), que representa, análogamente, el Madrid literario, "frívolo, ligero e inconsistente" (195) de la última década del siglo XIX.

A semejanza también de su antecesor barojiano, "casi artista", "casi literato", "casi bohemio", "casi filósofo", el personaje Azorín, "mariposea en torno á todas las ideas" (196); y sumido su espíritu de "avid[ez] y perplej[idad]" anda "de una parte á otra" (196), tratando de ganarse el sustento y, por sobre todas las cosas, el reconocimiento en la gran urbe. Roberta Johnson marca que la modernidad de la novela de Martínez Ruiz (como la modernidad del Baroja de *Silvestre* y de *Camino de Perfección*)

[26] Como es sabido, Martínez Ruiz luego adoptará el pseudónimo de su personaje, pero eso no sucede hasta 1904. Por este motivo, y por cuestiones prácticas, utilizaré Martínez Ruiz para hacer referencia al autor y Azorín a su personaje.

radica en utilizar una variedad de técnicas narrativas que le permiten explorar y poner a prueba una "panoplia" de ideas enfrentadas las unas a las otras (72), sin tener la necesidad el autor de identificarse con una en particular. Por ende, muy acorde al descrédito de Antonio Azorín hacia las instituciones que promueven una posición política o filosóficamente unívoca, y rehusando someterse a producir literatura garbancera, el alienado personaje buscará en forma anarquizante y azarosa las claves para resolver su existencia como escritor en Madrid.

Conforme a las convenciones de Blanche Gelfant,[27] la representación cronotópica de Madrid en *La voluntad* obedece al tipo *retrato*: la actividad del protagonista, y esencialmente sus movimientos, son los que delimitan un espacio narrativo general (Madrid), que a su vez está dividido en motivos cronotópicos singulares y bien delimitados. Cada capítulo se refiere a una zona geográfica precisa: las Ventas y el cementerio del Este, como su continuación, la estación de Atocha, el Rastro, el cementerio de San Nicolás, la Biblioteca Nacional y, por otro lado, las casas de Pi y Margall y Olaiz (alter ego de Pío Baroja). Ya sea desde la perspectiva del narrador o desde la del personaje, la detención y descripción del relato en estos espacios reducidos, fijos y casi todos cerrados, invitan a pensar en una estructura de tipo ecológica (siguiendo con Gelfant): muestreo y detención de la narración en lugares específicos y cerrados como barrios, comunidades de intereses comunes, cementerios, edificios de instituciones y casas. El desmembramiento de Madrid en distintos motivos cronotópicos es típico del atomismo que caracteriza a la novela modernista-impresionista (Luckács, *Realism* 764, Hauser 428) y ésta, si se sigue el razonamiento de Georg Simmel, remite al dinero como la fuente de alienación y a la metrópolis como su encarnación diabólica, lugar donde el individuo es atomizado, arrojado como un fardo a las turbas anónimas (*Metromarxism* 52).[28]

Por consiguiente, Madrid, centro del itinerario de un hombre perdido en el nihilismo más agudo, es donde la acción cobra más dinamismo, dado especialmente por la movilidad del personaje hacia distintos espacios de

[27] Véase "Introducción", nota 7.

[28] Me refiero al atomismo nietzscheano que era la mejor manera que tenían los impresionistas de hacer que sus trabajos fueran provocadoramente modernos (Weir 185, Hauser 426). El atomismo, igualmente, se relaciona con el decadentismo, ambos en lucha contra la tiranía de la tradición burguesa y, por consiguiente, contra el realismo que se utilizaba para representarla.

observación y reflexión.[29] Cuando Azorín se acerca al corazón de Madrid, la ciudad aparece desdibujada, descentrada, diluida, exageradamente confusa. Madrid, centro y reunión de toda la parálisis producida por la masificación cultural, política e institucional del país, se transforma simbólica (en materia literaria) y prácticamente en el mayor escollo que tiene que sortear el artista para alcanzar el éxito. La atmósfera social, económica y cultural, exacerbada por la revolución tecnológica (que en el caso de *La voluntad* está expresada en mayor medida por los medios de transporte), provoca un clima de agitación continua y afecta las emociones del personaje-autor que recurre al impresionismo para mostrar cómo el paisaje urbano coincide con su estado de ánimo.

En la primera salida, Silvestre frecuenta barrios del extrarradio madrileño que se encuentran en la zona oeste, allende el Manzanares, en lo que sería Puerta del Ángel. Curiosamente, Martínez Ruiz sitúa a su "andante personaje", también en su primera salida, en la parte Este de la ciudad (en las Ventas del Espíritu Santo, sector vecino a la Plaza de Toros y bajando hacia el cementerio del Este). Este sector de la ciudad no es menos sucio, oscuro y mezquino que la zona oeste por la que deambula Silvestre, reafirmando, una vez más, la complaciente consideración de la angustia y de la miseria como males necesarios por los que los héroes modernistas deben pasar. La aceptación masoquista del dolor como única certeza, la inutilidad del esfuerzo y el ensalzamiento de la tristeza son elementos fundamentales del escritor modernista (Herrera 132).

Distopia entre la ciudad antigua y la ciudad moderna: viaje a Toledo

A poco de arribar a Madrid desde Yecla, Azorín, "cansado de la monotonía" (205) capitalina emprende un breve viaje a Toledo. El viaje a Toledo, "ciudad sombría, desierta y trágica que atrae y sugestiona" (205) al personaje, se convierte en lugar de observación y reflexión.[30] Se ob-

[29] Dicho nihilismo, fenómeno filosófico del siglo XIX, tiene una filiación en Nietzsche y ha tenido gran expresión novelesca en los rusos, tal es el caso del personaje Bazarov en la novela *Padres e hijos* (1862) de Iván Turgenev.

[30] En realidad este viaje lo hizo Martínez Ruiz en compañía de Pío Baroja en diciembre de 1900. Según consta Inman Fox en su edición de *La Voluntad* y Javier Herrera en *Picasso, Madrid y el 98* (39, 104), les servirá a ambos escritores para recolectar material para

serva que el paisaje toledano empeora el estado de ánimo del personaje, acentuando su nihilismo al cotejar lo árido, seco y triste de la naturaleza con el arte conservador y retrógrado producido en esta región. Hay una clara intención en los autores modernistas (incluyo a Blasco Ibáñez y su novela *La Catedral* en esta observación) de mostrar la ciudad de Toledo como epítome de los males españoles encarnados en la religión (no en vano Toledo es cabeza de la iglesia católica en España y segunda en importancia luego del Vaticano), y, consecuentemente, sus aliados: la monarquía y los militares. De esta forma, se plantea la distopia entre la vieja, mitificada y ahora decadente capital del Reino de Castilla en la Edad Media y parte del Renacimiento (1087-1560) y la nueva, aunque no menos decadente y mitificada, capital del país: Madrid. La recreación y fusión del pasado-presente en la figura de la ciudad obligan a pensar que la cultura del pasado no sólo es la memoria de la humanidad, sino también su propia vida enterrada. Su estudio lleva al hombre (al artista, en este caso) no sólo al reconocimiento de la vida pasada (con sus costumbres, arte y literatura), sino también a un reconocimiento de las formas culturales del presente (Pike 4). En la ambivalencia entre pasado colectivo y presente individual Martínez Ruiz se adelanta, en cierto modo, a las reflexiones de Freud en su artículo "El malestar en la cultura" (1930) (Freud se refiere a Roma como epítome de toda la civilización occidental). La ciudad imperial construida con el esfuerzo colectivo de una civilización se rarifica y se convierte en más densa de explicar en la medida que el arte representativo (tanto el plástico como el literario) del que ejecuta su recreación se hace más individualista. La ciudad antigua, por lo tanto, viene a funcionar como el "id", el inconsciente, la raíz, lo instintivo y lo mítico que dan lugar al "ego" y al "súper ego" presente, recreado por el autor modernista en el bullicio, la ansiedad, el caos y el peligro de la ciudad moderna. Este volver a las raíces consiste en recrear un pasado no civilizado, pero cronológica y espacialmente bien determinado, o como dice Azorín, "Visitar una ciudad histórica […] es renunciar á las más sugestivas impresiones que pueden recogerse poniéndose en contacto con la masa incosmopolita en un medio" (205). Dado que en la novela modernista se le confiere más relatividad al tiempo y, por otro lado, se le convierte en una convención

sus futuros proyectos literarios. Existen referencias a este viaje a Toledo no sólo en la novela que nos incumbe, sino también en *Diario de un enfermo* del alicantino y *Camino de perfección* del vasco.

cultural que domina el espacio, a la representación coherente y tangible de Toledo se le opone un Madrid etéreo, descorporeizado, descentrado, de imágenes yuxtapuestas en un momento efímero, muy acorde al estado de ánimo del personaje. Se trata, así pues, de concebir el objeto, en este caso la ciudad, por el acto de percibirlo: "El mundo son nuestros sentidos" (275), dirá Azorín, para luego tamizar esta visión universal a través de una litografía de Daumier.

Aunque parezcan aisladas, todas estas escenas fragmentarias de los pueblos españoles (tanto las de Toledo, las de Yecla y las de Madrid), le brindan al lector una idea general, unificadora, total, al final de la novela: la decadencia integral de toda España. Coherente con lo expresado más arriba, la dispersión atomista a través de toda la novela de estos argumentos tendientes a una lectura global y final de la misma son rasgos distintivos de la prosa modernista en los que estilo y política son síntomas de enfermedad y decadencia. El contexto libertario de la prosa azoriniana hace posible una lectura política del modernismo como una respuesta estética al capitalismo decimonónico, los valores tradicionales, la moralidad moribunda y todo tipo de manías de la sociedad burguesa. La decadencia, que está estrechamente relacionada con el modernismo español a través de los trabajos de Paul Bourget (*Ensayos de psicología contemporánea*, 1883) y Max Nordeau (*Degeneración*, 1892), es, como apunta David Weir, un estilo favorable a la irrestricta manifestación de la estética individualista, un estilo que ha dado por tierra con requerimientos autoritarios tradicionales como unidad, jerarquía y objetividad, entre otros (184).

Madrid Moderno (Las Ventas)- Madrid de los Austrias (El Rastro)

En el capítulo II, en Las Ventas, Martínez Ruiz acentúa las imágenes decadentes y expresionistas,

> Madrid Moderno pintarrajeado conjunto de muros chafarrinados en viras rojas y amarillas, balaustradas con jarrones, cristales azules y verdes, cupulillas, sórdidas ventanas, techumbres encarnadas y negras... todo chillón, pequeño, presuntuoso, procaz, frágil, de un mal gusto agresivo, de una vanidad cacareante, propia de un pueblo de tenderos y burócratas […]. Enormes tranvías eléctricos, zumbando, campanilleando […] , ripers atestados de gente que van camino del Este […].

> [Un] mendigo camina a grandes pasos apoyado en dos palitroques... los féretros pasan rozando las mesas... (197-9)

En relación con el anarquismo literario, Ricardo Mella proclama que la poesía no debe confinarse a la contemplación muda de la naturaleza; en cambio, la arrogancia de las nuevas construcciones, la fábrica moderna, el hormigueo humano ofrecen al poeta una temática nueva (Litvak, *Musa* 106). Es preciso acotar que este medio industrial urbano se muestra "primeramente en sus aspectos negativos" (*Musa* 106), conjugando los fenómenos cromáticos con la vertiginosidad de la acción en la ciudad moderna y mecanizada, utilizando la sinestesia y la "audición coloreada" (herencia de Baudelaire y Rimbaud) de tonos puros y complementarios.

La presentación de sensaciones visuales, táctiles, gustativas, olfativas, auditivas y de color tienen como objeto vivificar la materia descrita. Opina Litvak que los escritores anarquistas sienten fascinación y horror por los altares y símbolos de las finanzas, la prostitución, la perversión y la decadencia del mundo urbano moderno. Bancos, iglesias, burdeles aparecen rodeados de una atmósfera nefasta y opresiva (*Musa* 109). En esta vena, se observa en esta imagen el estilo expresionista en la pintura literaria de Martínez Ruiz, que sirve para retratar y exagerar lo que a su juicio representa el epítome de una capital desbordada por el mal gusto de una nueva burguesía comercial que aborrece el artista modernista y que cuaja perfectamente en una simetría óptico-emocional con ese Madrid "frívolo, ligero e inconsistente" de políticos, periodistas y literatos superficiales, falsos y abyectos (*La voluntad* 195).

En el capítulo VII, la alusión a una nueva "danza de la Muerte, frenética, ciega que juega con nosotros y nos lleva a la Nada!..." (230), desemboca en una renovada desesperanza schopenhaueriana. Continúa así la escena impresionista calcada de la primera a la que se ha hecho referencia en el capítulo II, aunque ahora en uno de los lugares más típicos del Madrid de los Austrias, el Rastro: "Van y vienen gentes apresuradas; gritan los vendedores; campanillean los tranvías eléctricos […] Resaltan las telas, rojas, azules, verdes, amarillas […] ; brillan los vasos […] llena la calle rumor de gritos, toses, rastreo de pies" (230-1). Cabe insistir, por lo tanto, en que parte de la revolución impresionista en pintura (que Baroja y Martínez Ruiz llevan a la novela) reside en la predilección por los paisajes modestos, marcando una gran diferencia con los románticos y su interés por lo sublime. A medida que Azorín recorre la calle del Cuervo y llega a la

cabecera del Rastro, la turba de cosas y personas se le presenta como una "[c] onfusión formidable; revoltijo multiforme de caras barbadas y caras femeninas, de capas negras, toquillas rojas, pañuelos verdes; flujo y reflujo de gentes que tropiezan, de vendedores que gritan, de carros que pasan" (231). Al uso de las sensaciones cromáticas en la novela impresionista, se le suma la descripción de la luz y sus efectos: "Entre las dos líneas blancas de los toldos, resalta una oleada negra de cabezas […] Y en el fondo, destacando sobre el llano manchego, la chimenea va silenciosamente difuminando de negro el cielo azul" (232). Recuérdese, por ejemplo, la descripción de las danzas macabras en *Silvestre* y el recién citado capítulo II de *La voluntad* en tonos que van del blanco al negro, incorporando toda la gama de los grises, y en el que las personas y edificios son descriptos como sombras o manchas de color negruzco, gris y pardo. El contraste entre el blanco y el negro, "pasa un coche fúnebre blanco, pasa un coche fúnebre negro" (199) que se repite ocho veces en el capítulo II y que alude al pálpito albinegro de *Los Caprichos*, remite a la sensibilidad voluble del protagonista: el blanco, símbolo de la pureza del ideal anárquico, contrasta con el objeto fúnebre que decora, dejando una estela de desesperanza respecto a la concreción de sus ideales.

Pasa Azorín por la calle de la Ruda y aparece por la Ribera de Curtidores. En el Rastro se venden cosas a bajo precio y de muy poca utilidad, según el mismo escritor: "hórridas baratijas […] [T] odo viejo, todo roto, todo revuelto" (232). Si se tiene en cuenta que, aparte de la "novela por entregas" de Pérez Escrich, se hace mención a *Desesperación* de Espronceda y a los *cordeles* vendidos por una ciega, se puede elucubrar un literal menosprecio de la literatura más popular por parte de Martínez Ruiz, que acumula, de modo caótico y sórdido, todo este "detritus de la actividad creadora del hombre" (Lozano Marco, "Madrid" 172).[31] Mientras suena la "musiquilla asmática del acordeón" (233), un Azorín cansado y triste hace referencia al "inmenso y rumoroso cementerio de cosas" (233) del Rastro, epítome del Madrid finisecular (y por extensión la España toda) y en el

[31] Corpus Barga, en *Las delicias. (Crónica madrileña de hacia 1906),* recoge una anécdota de Gutiérrez Solana muy acorde con este episodio en el Rastro: "[E]s que Madrid da ganas de salir […] No tiene vistas. En Madrid no se ven más que cacharrerías" (cit. por Calvo Serraller 187). En *La horda* se volverán a enumerar todas estas mismas cacharrerías literarias y más: revistas ilustradas, periódicos viejos, cartillas para ciegos (186-9), de la misma forma que lo hará Gutiérrez Solana en sus "Pinturas Literarias": "El Rastro" y "El bazar de las Américas", en *Madrid, escenas y costumbres*.

que toman fuerza en la memoria del protagonista "pasados deseos, pasadas angustias, pasadas voluptuosidades" (233).[32] En sintonía con la melancolía y tristeza del personaje, ahora la música alborotadora del organillo y los campanillazos de los tranvías han menguado para dar paso al asmático acordeón. Con ello, acaba la narración impresionista y nos acercamos al momento de la reflexión, ahora con una narración realista en la que Madrid se va transformando en la continuación del cementerio. Poco a poco, el narrador va preparando la escena narrativa para colocar, posteriormente, el capítulo-reflexión "en" el cementerio de San Nicolás.

Madrid-Necrópolis

El Madrid-necrópolis en esta novela, y a diferencia de *Silvestre*, se ha desplazado del centro al extrarradio. La referencia mítico-histórica entre la monumentalidad de la ciudad y la necrópolis posee una larga tradición en la literatura mundial. Si bien se sabe que los belgas han influido en los artistas y literatos modernistas españoles —especialmente Rodenbach y su *Bruges la morte*— el origen de la ciudad muerta remitiría a Mariano José de Larra, quien en el siglo XIX hace la primera referencia literal entre Madrid y el cementerio en "La nochebuena de 1836" y en "Fígaro en el cementerio": "El cementerio está dentro de Madrid. Madrid es el cementerio […] donde cada casa es el nicho de una familia, cada calle el sepulcro de un acontecimiento, cada corazón la urna cineraria de una esperanza o de un deseo" (Larra, *OC* 187). Los narradores modernistas recuperan esta analogía y en textos como *Silvestre Paradox*, *La voluntad, Aurora Roja, La horda* e *Iluminaciones en la sombra* existe una referencia directa a la necrópolis madrileña del escritor romántico español. Se presenta de esta forma una nueva distopia entre el presente, Madrid ciudad de los vivos-Madrid ciudad de los muertos, que descansa sobre la monumentalidad de un Madrid histórico y sobre los cuerpos de los muertos que ayudaron a construirlo arquitectónica y culturalmente (y que también han contribuido a su decadencia), que en

[32] Cuando Gómez de la Serna elabora el texto de *El Rastro* (1914) concibe a este peculiar sitio de Madrid como el depósito de la memoria colectiva del pueblo español. Por ende, no es circunstancial que Ramón le dedique toda una viñeta a Azorín en *El Rastro* (1914). El alicantino, según Ramón, "al pasar junto a los puestos del Rastro, mira las cosas con consideración, con la benevolencia que merecen, y comparte con la lontananza sus miradas llenas de largueza, llenas de claror, llenas de ambiente" (*El Rastro* 203).

términos freudianos ha dejado huellas visibles en lo que es el Madrid actual (me refiero al finisecular).[33] La intención de Martínez Ruiz es la de extender simbólicamente los límites de la Necrópolis del Este a toda la ciudad, produciendo una suerte de simbiosis entre vivos y muertos que será expresada, al final del capítulo, en los mismos términos macabros y apocalípticos que en *Silvestre Paradox*. Lo característico del caso es lo abrupto en la transición de la imagen policromática que acabamos de leer a la imagen todavía viva, pero atenuada en colores (resalta el blanco y el negro), que representa la vecindad del cementerio y, luego, ya apagados todos los colores, al lugar donde reina el silencio, el dolor, la calma, la austeridad; el espacio reflexivo de la ciudad-cementerio donde, como comenta Lozano Marco, "se resume la aspiración schopenhaueriana a la renuncia a la vida, la mutilación de los deseos" ("Una visión" 63). No en vano, es en Madrid, y no en el cementerio, o mejor dicho, en el Madrid-cementerio (lugar de reflexión en contraposición con el lugar de observación, Las Ventas), donde Azorín, "rendido, anonadado, postrado de la emoción tremenda de esta pesadilla de la Lujuria, el Dolor y la Muerte, piensa en la dolorosa, inútil y estúpida evolución de los mundos hacia la Nada" (200). La tragedia de la vida al estilo schopenhaueriano está así definida: la voluntad, que incita al individuo a la consecución de metas sucesivas, ninguna de las cuales proporciona satisfacción infinita, entra en un ciclo de nacimiento, muerte y renacimiento, sin que la razón, única capaz de controlar la voluntad para que cese de esforzarse en su loca carrera hacia el dolor, el sufrimiento y la muerte, pueda ponerse en práctica en el seno de una sociedad de "tenderos, burócratas, chulapos y fregonas" (240).

Al pasar por el cementerio, Azorín recuerda a Larra, pero más que la figura del escritor romántico es la del cementerio la que el narrador trata

[33] Larra precede a Georges Rodenbach en *Bruges la Morte*. Lo que no quiere decir que el mismo Rodenbach y todos los pintores belgas del momento hayan colaborado con los españoles, incluyendo a Maunier, Van Rysselberghe, Carlos de Haes y Charlet, que visitaron España en viajes promovidos por Darío de Regoyos. Éste, junto a Emile Berrearen, publicó *España negra* (1899), con texto del poeta y dibujos del pintor. Tanto este libro como la pintura de Zuloaga han marcado un hito en la España del 98, erigiéndose como representantes de esa común concepción crítica y regeneracionista de la España del cambio de siglo (Calvo Serraller 109-115 y Víctor Fuentes "*España negra*": de Regoyos-Verhaern a Solana" 288). Así, en el párrafo final de *España negra* se lee: "Si este artista [Verhaeren] viniera ahora a España nos encontraría más muertos que en su último viaje" (Fuentes 288). Como referencia vale mencionar dos casos posteriores a *La voluntad* en los que la ciudad de Madrid se transforma en necrópolis: Camilo José Cela en *La colmena* y Dámaso Alonso en "Insomnio".

de enfatizar, uniéndola con la continuación del Madrid-necrópolis, representado en esta parte por la estación de Atocha y el mensaje tecnológico-destructivo de máquinas y fábricas: "plancha gris del cielo", "bombas eléctricas", "postes, cables, siluetas de vagones" (201). Por otro lado, ya en *Diario de un enfermo* (1901) el sentimiento anti-industrialista está claramente expresado en las siguientes líneas: "Hay una barbarie más hórrida que la barbarie antigua: el industrialismo moderno, el afán de lucro, la explotación colectiva en empresas ferroviarias y bancarias, el sujetamiento insensible, en la calle, en el café, en el teatro, al mercader prepotente" (*OC* 383).[34] Martínez Ruiz aprovecha y une la industrialización mecánica y el influjo capitalista con espacios donde comúnmente la gente se relaciona y socializa (la calle y el café) y con la masificación cultural (teatro). Como corolario de una nueva salida, Azorín hace referencia al exterminio de la raza humana: "Lo humano, lo justo sería acabar el dolor acabando la especie" (*La voluntad* 274). Esta cogitación se materializa en la imposibilidad de que el personaje-artista resuelva y ajuste los designios de su profesión a sus prerrogativas. Por ende, esta indefinición, producto del capitalismo en todas las manifestaciones exteriores de la vida, toma cuerpo en la figura de un Madrid "espectáculo de vanidades y miserias" y en la incapacidad del personaje para darle sentido a un espacio cargado de simbolismo literario.

En consecuencia, la subordinación al sistema capitalista dominante hace que el personaje traiga a colación la mecanización del hombre de letras. De esta forma, Azorín compara al poeta y al artista plástico con "el labriego que alza y deja caer la azada sobre la tierra, ó el obrero que da vueltas a la manivela de una máquina" (219). Esta observación cobra valor intrínseco cuando, seguidamente, Olaiz alaba a la ciencia, pero, junto con Azorín, aborrece el "ambiente actual de industrialismo literario é industrialismo político" (240) de aquel Madrid del cual tanto Martínez Ruiz como Baroja son sus víctimas (más el primero que el segundo debido a la posición económica más holgada del vasco). Si bien la originalidad mo-

[34] Más adelante en la narración, en la procesión a la tumba de Larra, se corrobora la referencia continua a las *Danzas de la muerte*, hechas ahora en el mismo cementerio por el personaje principal en estos términos: "El desolador pesimismo del pueblo griego […] que creara la tragedia, resurge en estos días. «Quién sabe si la vida no es para nosotros una muerte y la muerte es una vida», exclama Eurípides" (246). Para rematar luego: ¿Dónde está la vida y dónde está la muerte?" (246). He aquí el *leitmotiv* de toda la novela con el que Martínez Ruiz abre *Diario de un enfermo,* cuyo personaje más importante, en la línea de Maeterlinck, es la muerte.

dernista y el ansia de libertad implica un rechazo de todo intento de encauzar el arte por vía normativa, el artista pequeñoburgués que es Azorín muchas veces pareciera no comprender completamente el carácter de clase de explotación y opresión que sufre (no menos que el proletariado). La naturaleza transitoria del intelectual pequeñoburgués en lo que respecta a su posición entre las dos clases (burguesía y proletariado) "se atenúan recíprocamente" (Luckács, *Histoire* 84), por lo que deberá luchar alternativamente, a veces contradictoriamente y siempre inconscientemente, por una u otra de las direcciones de la lucha de clases.[35]

Peregrinación a la tumba de Larra y muerte intelectiva en la Biblioteca Nacional

La escena en el capítulo IX se desarrolla casi en su totalidad en el cementerio de San Nicolás, lugar al que concurren los personajes, todos ellos artistas y escritores, para celebrar el aniversario de Larra. El espacio de la necrópolis se encuentra unido a Madrid-centro por la "extraña comitiva" (244) de enlutados personajes que "recorría en silencio las calles" (244) de la corte-villa en dirección al camposanto, cada uno con un ramo de violetas en la mano.[36] El simbolismo en este capítulo es de fundamental importancia ya que el grupo de escritores erige como "maestro de la presente juventud [al suicida] Mariano José de Larra" (245), reafirmando el nihilismo que caracteriza a este texto de Martínez Ruiz y coincidiendo con el esteticismo subjetivista y anarquizante que adoptaran Alejandro Sawa, Jacinto Benavente y Valle-Inclán, y con el regeneracionismo existencialista y angustiado de Baroja, Unamuno y Antonio Machado en su madurez.

Más aún, la intención de este grupo de escritores es la de poseer el ideal de un hombre que "se dio entero a su vida y a su obra" y del que los "jóvenes y artistas atormentados por las mismas ansias y sentidores de los

[35] Así lo ve también Gonzalo Sobejano, quien opina que "los escritores no alcanzaron plena conciencia de su diferenciación como grupo hasta que, enfrentándose con la burguesía mediocre, se distanciaron de ella, bien por vía proletaria anárquica, bien por vía minoritaria aristocrática" ("*La calle de Valverde*" 516).

[36] Esta procesión a la tumba de Larra se encuentra bien documentada por Montero Padilla en *Literatura y vida en Madrid* (94-95). Gutiérrez Solana, once años más tarde, vuelve a referirse de forma macabra al cementerio de San Nicolás en "El día de los difuntos" y al "Panteón de los hombres ilustres" de la primera serie de *Madrid, escenas y costumbres*.

propios anhelos" han ido a honrar y a erigir "como á un maestro" (245). El personaje Olaiz/Baroja apunta a lo "discordante y extraño" (243) que resulta en el "medio en que viv[en]" (243), el espectáculo que están dando al ir a celebrar el aniversario del escritor romántico. Obviamente, Olaiz/Baroja se refiere al mundo literario finisecular madrileño, teniendo en cuenta la posición de la mayoría de los viejos autores que en su momento creyeron superada la etapa romántica. Larra también luchó, en su tiempo, contra "el usado y fatigado viejo idioma castellano [de] investigadores en el siglo XVIII" (246). De esta forma, la imagen de un "gran rebelde […] de ideas amplias, no sujetas al dogma frío e implacable, sino libres, movidas a los impulsos de las impresiones del momento" (242), conjuga con el afán libertario y la voluntad estética de los modernistas, en "protesta contra la rigidez del canon" (246).[37] En *La voluntad* dicha protesta la hace el propio Azorín: "Hay que romper con la vieja tabla de valores... ¡Viva la imagen! ¡Viva el error! ¡Viva lo inmoral!" (215); protesta que coincide, por su parte, "con el grito estridente de ¡Viva la Anarquía!" de Caruty en *Aurora Roja* (314) y con el ¡Viva la bagatela! de Valle-Inclán en *Sonata de Invierno*. En el número correspondiente al 24 de marzo de 1897 de la revista *Germinal*, Ricardo Fuente escribe un artículo, "De tal palo tal astilla", en el que afirma: "Larra, si continuase viviendo sería tan muchacho como cuando le apuntó el bozo. Así entendemos la juventud los que hoy nos agrupamos alrededor de Germinal" (cit. por Ramos Gascón, "La revista *Germinal*" 129). Del mismo modo, observa Azorín, Larra es el que "mejor encarna este espíritu castellano, errabundo tormentoso, desasosegado, trágico" (243), fiel reflejo de aquellos jóvenes y artistas noventayochistas.

Por ende, es importante que se establezca definitivamente en esta procesión a la tumba de Larra la relevancia que unía al grupo noventayochista en su juventud con la bohemia y el anarquismo. La mención de la revista bohemia-anarquista *Germinal* y su relación con Larra da pie para resaltar que en su dirección coincidían los nombres más representativos del llamado "espíritu del 98": Valle-Inclán, Martínez Ruiz, Julio Burell, Ramiro de Maeztu, Pío Baroja, Federico Urales, Francisco Maceín, Blasco Ibáñez, Nicolás Salmerón, Felipe Trigo, Alfredo Calderón, Rusiñol, entre otros. Todos ellos forman también parte de las redacciones de *El País*, en su

[37] Véase circular *Larra [1809-1837]. Aniversario de 13 de febrero de 1901*, que salió a la luz en febrero de 1901 y fue escrita por Martínez Ruiz y Baroja.

época republicano-progresista y *El progreso* (Pérez de la Dehesa, *El grupo Germinal* 41-57, Blanco Aguinaga et al., *Historia Social* 245). Como se verá en el capítulo sobre la bohemia modernista, hay una segunda, tercera y cuarta etapa de *Germinal*. En la última ya participa Alejandro Sawa, de regreso en Madrid luego de su periplo parisino.

En el capítulo X, Azorín, procurando "entristecerse otro poco" (248), visita la Biblioteca Nacional. La consecuencia de ambos capítulos en el cementerio y en la Biblioteca Nacional no son fortuitas: el autor está dando a entender que ambos espacios están unidos por el sentimiento común de la muerte. Lozano Marco observa que la Biblioteca, este espacio también cerrado, no aparece deteriorado en su continente sino en su contenido, conformando así un cementerio de periódicos, revistas y libros ("Madrid" 173). Por lo tanto, es en este cementerio-biblioteca donde Azorín sepultará sus últimas esperanzas de triunfar en la corte. La hemeroteca en la que Azorín repasa una colección de periódicos de 1890 merece especial atención en este espacio. El tema de la relatividad del tiempo vuelve a ser mencionado literalmente, en esta instancia relacionado con la inmediatez y pronta momificación de la emoción que pudo haber provocado la confección o lectura de una página sublime, o "periodistas que han tenido una semana de gloria" (248), ahora, pasado el tiempo, considerados caducos y ridiculizados. Las "hórridas impresiones" (249) que le causa la colección de periódicos hace que desvíe su atención en un catálogo de fotografías. En el desfile de personajes de la colección de retratos se menciona a políticos, cantantes, músicos, actores, poetas, periodistas, miembros del clero, gimnastas y pintores, pero sólo cinco de ellos configurarán el cuadro de honor: el arzobispo Antonio Claret y Clará; Antonio Cánovas del Castillo; el actor y director del Teatro del Príncipe Julián Romea y Yanguas, el gran financiero José de Salamanca, fundador del barrio madrileño que lleva su nombre y de la red ferroviaria que unía Madrid con Aranjuez; y el postrer retrato es el de Gustavo Adolfo Bécquer, que simboliza la Poesía y "el ideal sugestionador y misterioso" (253).

Azorín dice no sentirse poseído de ninguno de los símbolos que representan los cinco retratos; por lo tanto declara su "fracaso irremediable; porque la vida sin una de estas fuerzas no merece la pena vivirse" (254).[38] La vida en aquel Madrid se acabó para el protagonista y con ello toda es-

[38] Aquí la correlación con *Diario de un enfermo* es más que evidente, pues repite casi las mismas palabras.

peranza de triunfo (en el aspecto pecuniario, del amor y de la fama). Ese "[m] archarse de Madrid" en el capítulo XI, último del relato en Madrid, significa la muerte intelectual del protagonista, pero no la ontológica, ya que vegetará, sometido a la voluntad de su esposa, en el ambiente pragmático de un austero y católico pueblo español.[39] En este punto se rompe la empatía entre autor y personaje. En otras palabras, Martínez Ruiz se escinde de su personaje (Azorín) y lo que más interesa es que esa escisión se produce en Madrid. En desmedro de su orientación intelectual y estética, el personaje, cuyo destino geográfico dice conocer, es el símbolo de "las perplejidades, ansias y desconsuelos […] [de] toda una generación" (255) de bohemios y soñadores rebeldes que quisieron y no pudieron conquistar fama y dinero en Madrid y que en literatura tiene su primer mártir en Elías Gómez de *El frac azul* de Pérez Escrich. Azorín vuelve a utilizar estas mismas palabras cuando discursea sobre la biografía de Larra y, por extensión, se podrían aplicar al "idealismo flébil" de Bécquer. Los nombres de ambos románticos, muertos en Madrid creyendo no haber alcanzado la consumación de sus ideales artísticos ni amorosos, vuelven a sonar en el momento del entierro intelectivo de Azorín, que supone la obliteración de "la Belleza, de la Verdad y del Bien, cuya armonía forma la Vida —la Vida plena" (255).

Como corolario se podría argumentar que en el final de la novela todo el ímpetu revolucionario de Azorín es tirado por la borda a causa de la pérdida de su voluntad. Por el contrario, Martínez Ruiz plasma por primera vez en la prosa Peninsular de fin de siglo el desencanto (pérdida de voluntad) que se apoderará de una parte de la Generación del 98: el carácter heterogéneo de la novela es todo lo concreto que puede ser lo psicológico, novela interior, novela psicológica, novela del moderno desfallecimiento de la voluntad. Si al comenzar el capítulo dije que el paradigma de la novela impresionista residía en la representación del aspecto fugitivo de la realidad, el movimiento y la dinámica de la imagen, también hay resaltar, como lo

[39] Este retorno a su lugar de origen retrotrae la imagen del protagonista de "Paisajes" (*Bohemia*) que debe marcharse de Madrid luego de que no le publicaran su novela (homónima al título del cuento) y de pasar las penurias de la vida bohemia, enfermo, deambulando por los cafés y viviendo de la caridad. En este mismo cuento aparece la figura de su madre, que desde el mismo tren que se aleja de Madrid "repetía, entre sollozos, mirando la lejana ciudad: "¡Infames, infames!", mientras el poeta, apelotonado en un rincón del coche, dejaba vagar su espíritu, sin vigor, sin consistencia, de un lado para otro: Decà, delà, Pareil à la Feuille morte" (*OC* 317).

hace Arnold Hauser, que el impresionismo representa el punto culminante de la cultura estética y constituye la consecuencia más extrema de la renuncia romántica a una vida práctica activa (423). En síntesis, la novela impresionista de Martínez Ruiz reúne los dos sentimientos fundamentales del hombre moderno citadino: por un lado, la soledad y el sentimiento amargo de pasar inadvertido y, por otro lado, la impresión del tráfico furioso, del movimiento incesante y las constantes vicisitudes. El sentimiento impresionista que observamos en el personaje Azorín une las más sutiles disposiciones de ánimo con el más rápido cambio de sensaciones.

Por otro lado, cabe decir que la mayoría de los jóvenes modernistas españoles no eran abúlicos, sino luchadores sociales (Blanco Aguinaga et al., *Historia Social* 237), e incluso, como he elaborado en otra parte, el Martínez Ruiz de *La voluntad* en 1902 todavía seguía manteniendo, aunque atenuado, un rebelde entusiasmo por Kropotkin, Hamon, Bakunin, Dorado Montero, Proudhon y Pi y Margall.[40] La clave de que la lucha continúa está explícitamente en el texto: por sobre el espíritu "irresoluto, indeciso y escéptico" de Larra, el narrador rescata la "libertad, la espontaneidad y el espíritu destructor *contemporáneo*" de *Fígaro* (bastardillas mías 246). Será más adelante cuando, efectivamente, el escritor profesional Martínez Ruiz, todavía con fuerzas para seguir en la "lucha por la vida en el terreno de las letras", y ya adaptado a las demandas mercantilistas del campo de producción cultural, cambiará su postura política anarquista radical, seguirá escribiendo y publicando en Madrid, será miembro fundador (e inventor del nombre) de una generación nueva de escritores y se transformará en uno de los referentes más encomiados de las letras castellanas.

El legado de *La voluntad* lo recogen novelas modernistas de estética y "contenido" netamente anarquistas como son *Aurora Roja* (1904) de Pío Baroja, *La horda* (1905) de Blasco Ibáñez e *Iluminaciones en la sombra* (1909) de Alejandro Sawa. En las mismas hay un acercamiento más pronunciado del intelectual al obrero y un objetivo común: subvertir el orden de la Restauración, ya sea con atentados dinamiteros o con bombas literarias. En la vanguardia, la descripción impresionista que inaugura Martínez Ruiz es evidente en narraciones que tienen a la metrópoli como escenario principal y cuya aparatosidad de su edificación moderna empequeñece al individuo e incrementa la cosificación del mismo por parte de la sociedad

[40] Cristián H. Ricci, "*La voluntad* y el anarquismo literario del Martínez Ruiz modernista". Véase también Roberta Johnson, *Crossfire* (85).

industrializada y monetizada. Entre las novelas estudiadas en este libro están *El movimiento VP*, *La Venus mecánica* y *Uno*. Otras que presentan las mismas características serían: *El suicidio del príncipe Ariel* (1929) de José Balbontín, *Locura y muerte de Nadie* (1929) de Benjamín Jarnés, *Cazador en el alba* (1929) de Francisco Ayala, y *El comedor de la pensión Venecia* (1931) y *La espuela* (1934) de Joaquín Arderíus.

Capítulo II

EL MADRID MODERNISTA Y SOCIAL: *AURORA ROJA* Y *LA HORDA*

La representación cronotópica interclasista de Madrid, el asedio y apropiación de lugares antes vedados al vulgo y la figura del intelectual-artista desclasado serán bien aprovechados en *Aurora roja* (1904) y en *La horda* (1905), esta vez dándole voz a personajes netamente proletarios y reflejando sus aspiraciones libertarias. El acercamiento de los intelectuales a los movimientos obreros, ya sea en el rol de educadores o agitadores sociales, y la relevancia de la ideología anarquista como principal enemiga del orden dominante y sus instituciones es de importancia superlativa en un Madrid que empieza a ser, a su manera, como otras grandes ciudades de Europa. Este Madrid, en el que triunfa la burguesía comercial, los propietarios de vivienda, los del rubro de la construcción y, en menor medida, industrial, no sólo falla en resolver sus problemas sociales sino que los empeora. En este sentido, Baroja y Blasco Ibáñez ven con claridad cómo vivían y morían los más afectados por la situación desigual que promovía un capitalismo en plena ebullición y que originaba una sociedad bien estratificada en sus clases. Por su parte, como lo documenta Carmen del Moral, si bien la vida laboral madrileña conservaba un carácter artesano, la ciudad del oso y el madroño tenía algunas industrias modernas que empleaban una mano de obra bastante numerosa (la fábrica de gas y los ferrocarriles), la construcción y unos oficios artesanos que competían con ellas (*La sociedad* 155). Este último factor y la inmigración del campo a la ciudad abarataban la mano de obra y hacían incrementar el desempleo.

Hacia el corazón de Madrid, Puerta del Sol, se dirigían ya desde 1886 los obreros que sufren la crisis industrial gritando "Pan y trabajo", agravándose más la situación con los conflictos y agitaciones que se producen hacia 1899 (del Moral, *La sociedad* 37, 155). El anarquista Anselmo Lorenzo —que habla de las "detestables costumbres madrileñas" y la falta de

una industria seria— cree sin embargo que José Fanelli no se equivocó al fundar "su apostolado" en Madrid, ya que desde allí "pudo difundir por todas partes la propaganda y [fijó] la atención de la burguesía política central y del proletariado de provincias", a través de órganos periódicos como *Solidaridad*, *La Emancipación*, *El Condenado*, *El Orden*, *La Revista Social*, *La Bandera Roja*, *La Anarquía*, *La Idea Libre* y *La Revista Blanca*. Esta última, dirigida por Juan Montseny y Soledad Gustavo, fue blasón de "aquella brillante pléyade periodística" (52-5).[1] La mención de la prensa por parte de Anselmo Lorenzo no es gratuita ya que la relación entre "el proletariado militante" o "gente nueva" y la clase obrera, campesina e industrial se logra, en gran medida, gracias a la participación de los primeros en revistas y periódicos de las organizaciones obreras (Blanco Aguinaga et al., *Historia Social* 227).[2]

Al analizar novelas como *Silvestre Paradox* y *La voluntad*, expuse la necesidad del escritor modernista de colocar a sus personajes al nivel de la calle, para lograr así una perspectiva más personal, más subjetiva e impresionista de la ciudad moderna. En *Aurora Roja* y *La horda* existe una combinación de ambas perspectivas ya que, en ocasiones, la ciudad se vislumbra también como vista panorámica, a veces como calles vistas como una totalidad activa con todos sus incidentes. De allí emana el correcto acercamiento que hacen ambos autores de la problemática social con el deseo de comprenderla, de ver las contradicciones y de exponerlas para que sirva a una crítica. Acierta Blanco Aguinaga al analizar el perspectivismo de ambas novelas de manera análoga a la picaresca: el mundo visto desde abajo (*Juventud* 232). Tanto el personaje Manuel (*Trilogía de la lucha por la vida*) como Isidro Maltrana (*La horda*), al mirar a la ciudad desde ese mundo subterráneo que representa el extrarradio, alcanzan a ver "arriba" a la ciudad moderna, peculiar y atractivamente luminosa, con el afán de conquistarla. Ciudad, pues, que los autores eligen representar todavía con los significativos símbolos de la Iglesia, la Nobleza y el Ejército; ciudad enemiga para quienes la ven desde abajo; y ciudad, luego, bien defendida por el panóptico policiaco de la Restauración que actúa contra la turbamulta de desheredados ante cualquier intento de subversión.

[1] A las publicaciones mencionadas por Anselmo Lorenzo, se les pueden agregar *Germinal* (1898-1903), *Vida Nueva* (1898-1900), *Vida Literaria* (1899), *La Anarquía Literaria* (1905), *La lectura* (1901-1920) y *Helios* (1903-1904), fundada por Juan Ramón Jiménez.

[2] *Gente nueva* es el título del libro de Luis París publicado en 1888.

A menudo es la vista desde lo alto de un edificio o desde algún cerro la que propicia la vista panorámica y su vastedad, y en donde se puede apreciar en toda su complejidad el portentoso sentido de la modernidad con sus máquinas de vapor, sus fábricas, el hierro, las modernas construcciones y la electricidad. Y en medio de los artefactos modernos, el hombre, la multitud harapienta y miserable. La combinación de factores mecánicos y la simpatía social y humanitaria de los autores hacia el lumpemproletariado y, más específicamente, hacia los obreros especializados que viven de la industria y que comienzan a tener sino conciencia por lo menos interés inmediato de clase, colaboran para ejemplificar que ambas narraciones introducen en España la novela "de la crisis de la ciudad de la época" y de "la novela sociopolítica como género" (Blanco Aguinaga et al., *Historia Social* 222, del Moral 178). La elección de *Aurora Roja* sobre las otras dos novelas que componen la *Trilogía de la lucha por la vida —La busca* y *Mala hierba*— se debe a que en estas dos últimas los personajes (golfos, prostitutas, traperos y maleantes) se mueven por el extrarradio de Madrid y ninguno, salvo Jesús en *Mala hierba*, posee siquiera instinto de clase.[3] La única preocupación de la mayoría de los personajes de *La busca* y *Mala hierba* es la subsistencia. En cambio, tanto en *Aurora Roja* como en la novela de Blasco, el personaje proletario logra entrar en la ciudad, participa en los movimientos obreros que allí se fraguan y se apodera de ella, aunque sea transitoriamente.

Como han observado de manera pertinente Blanco Aguinaga (*Juventud*), Del Moral (*La sociedad*) y Soledad Puértolas (*El Madrid*), en ambas novelas se echa de menos la participación de los obreros socialistas organizados alrededor de Pablo Iglesias, que era cuantitativamente mucho más importante que el movimiento anarquista.[4] Soledad Puértolas cree que esta

[3] Partiendo de Marx (*El capital*), Althusser (*La revolución teórica*), Lenin (*Quiénes son los amigos del pueblo*) y Luckács (*Histoire*), entiendo por intereses espontáneos inmediatos de clase a aquellos que tiene por objetivo lograr un mayor bienestar inmediato, una mejor participación en el reparto de la riqueza social. El instinto de clase, por su parte, remite a esquemas inconscientes de reacción que se encuentran en la base de todas las manifestaciones espontáneas de clase. Mientras que los intereses espontáneos inmediatos se encuentran influidos por la ideología dominante y casi nunca llegan a poner en cuestión el sistema, los verdaderos intereses de clase son intereses estratégicos a largo alcance. La conciencia de clase está directamente ligada al concepto de interés de clase.

[4] Sin embargo, la afiliación de obreros a la CNT (anarquista) irá en aumento en la próxima década en detrimento de la UGT (socialista). Entre 1898 y 1902 la UGT triplicó el número de miembros adherentes. En cambio, para 1906 (sólo un año después de publicada la novela de Blasco) el PSOE perdía muchos miembros y la UGT entraba en crisis debido a

omisión se debe al temor que siente Baroja por la organización obrera (37), concepto que coincidiría con la actitud anti-socializante de Baroja.[5] Sin embargo, sí es muy fidedigna la representación del movimiento anarquista finisecular que hace Baroja, su incipiente organización, sus primeros mítines importantes y conatos de lucha contra la Guardia Civil —que efectivamente coinciden con las huelgas y revueltas andaluzas y las de Barcelona de 1901 y 1902— y que preceden varios años a los que narrarán Díaz Fernández, Sender y Benavides en el Madrid primorriverista y luego republicano.

Por último, habría que recurrir a los datos históricos presentados por Raymond Carr para establecer que las asociaciones de obreros de principios de siglo no representaron el esfuerzo de un movimiento político en particular. Más bien, tanto socialistas como anarquistas nutrieron sus filas con miembros que provenían de "las viejas tradiciones asociativas". Tanto anarquistas como socialistas transformaron a las viejas asociaciones en "sociedades de resistencia" (se ve muy bien el accionar de este tipo de asociaciones cuando se narra el entierro del padrastro de Maltrana en *La horda*). Las sociedades de resistencia, con los años, no sólo cambiaron la naturaleza de los conflictos laborales, sino que expandieron dichos conflictos a nuevas áreas y nuevas industrias (Carr 439). Específicamente, en *Aurora Roja* se observa en los mítines obreros a gente de ideologías distintas: socialistas, comunistas, republicanos, anarquistas y anarcosindicalistas. Se podría decir también que esta "mezcla" de personajes de distintas ideologías no se da sólo en el periodo de entresiglos, ni es exclusivo de las novelas que se publican en esta época específica, sino que dicha miscelánea ideológica es muy bien representada luego por los escritores republicanos antes mencionados. Los autores de avanzada utilizarían el crisol de ideologías como recurso literario que ayudaría a la comprensión del entramado político del momento histórico narrado. Con este criterio, la idea del escritor comprometido de finales de los años veinte residiría en ofrecer la

---

la mala organización y a sus fallidas huelgas (Carr 449-450). Cuando sucede la gran huelga de 1917, la CNT contará con 600.000 afiliados y la UGT sólo 250.000, menos de la mitad (Blanco Aguinaga et al., *Historia Social* 230).

[5] Roberta Johnson marca que este rechazo hacia el "socialismo colectivista" posee una veta krausista. Esto no significa que tanto krausistas como noventayochistas dejaran de simpatizar con las ideas socialistas en pos de una reforma social. Lo que los krausistas no podían aceptar era el estatismo hegeliano que supone la subordinación total del individuo al estado (*Crossfire* 17, 18). Incluso a un marxista declarado como Walter Benjamin (cuando visita Rusia) se le presenta el dilema de la independencia creativa y la atracción hacia un arte colectivo, entre la autonomía y la solidaridad (*Moscow Diary* 72).

comunión de factores afines que reunía a los obreros en movimientos proletarios de distinta índole ideológica, para luego mostrar de manera contrapuntística las virtudes y defectos de su accionar en pos de la consumación de la causa proletaria.

1. *AURORA ROJA* (1904): NOVELA DE MILITANTES ANARQUISTAS

En el sentido estrictamente político, Blanco Aguinaga, Iris Zavala y Rodríguez Puértolas, basando sus argumentos principalmente en las *Memorias* del escritor vasco, insisten en la indefinición ideológica y en el desprecio que muestra Baroja hacia anarquistas y socialistas (*Historia Social* 216). Creo, sin embargo, que el Pío Baroja de sus primeras novelas sentía más simpatías por los anarquistas que por los socialistas. Confirma esta hipótesis Julio Caro Baroja al observar que Pío Baroja rechazaba de los socialistas su parte doctrinal. En cambio, para Pío Baroja, la sociedad madrileña, "desamparada, violenta, trágica o grotesca, según los casos, tenía que presentar como cara política una cara anarquista más que otra cosa" (Prólogo de *La busca* 7).[6] De cualquier manera, como ya expuse en la introducción de este libro, mi interés reside principalmente en la elaboración del discurso sobre Madrid y producido en Madrid. A mi entender, independientemente de los juicios de valor que Baroja hiciera posteriormente a la publicación de *Aurora Roja*, lo que le compete al crítico es observar la fusión literaria entre la actividad anarquista de los obreros y el rol del artista anarquista en la novela. En virtud de lo dicho, analizo el papel de la ciudad con respecto a las transformaciones que esta última experimenta a través de las actividades políticas de los personajes. Pienso, de esta manera, que la mencionada indefinición ideológica del escritor vasco, junto a la desatención al detalle, la falta de estructura de sus novelas, su espíritu independiente y rebelde y sus pretensiones filosóficas, hacen de Ba-

[6] Luego de poner en evidencia las carencias de los anarquistas (su idealismo) y de los socialistas (su raíz económica y dogmática), Baroja valora su honradez y su internacionalismo: "En sus filas se alistaban hombres exaltados o creyentes […], pero no ambiciosillos de dinero o de glorias, como en las oligarquías burguesas. Les daba sobre éstas una gran superioridad a los dos partidos obreros, su internacionalismo […]. La táctica de la adulación, del servilismo, empleada para escalar puestos en las oligarquías burguesas […] no servía para nada entre socialistas y anarquistas" (*Aurora* 225).

roja un claro representante de la prosa modernista en su vertiente anárquico-literaria y un referente de la vanguardia posterior. En palabras del mismo escritor, en *Aurora Roja*—"indudablemente una de [sus] mejores novelas"— aspira a representar el "mito anarquista en su ramificación española (cit. por Julio Caro Raggio, *Aurora* 1). Y ese mito coincide, paradójicamente, con el mito marxista del Gran Día cuando las hordas de las chabolas invadan la ciudad burguesa y la quemen, tal como explícitamente lo sugiere el narrador de *La horda*.

Aurora Roja sigue el modelo *sinóptico* propuesto por Blanche Gelfant: al haber varios personajes que se destacan en igual importancia y debido a que el narrador no se detiene sobremanera en alguno de ellos en particular (a excepción, hacia el final, de Juan Alcázar), considero que el verdadero protagonista de la novela es la ciudad de Madrid. Analizando novelas urbanas del *Modernism* norteamericano como *Manhattan Transfer* de John Dos Passos e *Imperial City* de Elmer Rice, Gelfant (15) apunta que la novela *sinóptica* utiliza la metáfora y el símbolo como un lenguaje que condensa descripción y juicio social.[7] Si bien la metáfora podría formar parte del repertorio realista-naturalista, el símbolo ya no, por romper con el precepto básico zoliano de la inalterabilidad objetiva del narrador. De modo escueto dirá Pío Baroja en sus "Páginas escogidas" de 1918 que en *Aurora Roja* el aire "*aparentemente* objetivo" que había tomado la narración en las dos novelas anteriores de la trilogía (o sea *La busca* y *Mala hierba*), es reemplazado por una retórica más apasionada (cit. por Julio Caro Raggio, *Aurora* 1).

Prefiero, de todas formas, no soslayar el hecho de que en distintas partes de la narración algún motivo cronotópico específico toma elementos característicos de la novela *ecológica*; es decir, aquélla que se concentra en un reducido espacio geográfico como vecindario o manzana. El Madrid de *Aurora Roja* presenta contrastes muy pronunciados entre sectores del ensanche, el centro y el extrarradio madrileño. Estos colaboran en la formación de un panorama general de la corte-villa en el que se mezclan en la rapidez de las escenas consecutivas factores como la sordidez del hambre, el hampa y la prostitución, como también sectores más progresistas que en plena revolución de la economía (y la tecnología que la acompaña), producen un verdadero reciclaje de ciertas zonas abandonadas o anteriormente deterioradas por la falta de mantenimiento.

[7] Los mencionados escritores, sumados a Hemingway, han alabado y reconocido abiertamente como modelo de sus propias obras a la narrativa del escritor vasco.

La modernización de Chamberí

A principios del siglo XX, el nuevo barrio de Chamberí, como apunta Blanco Aguinaga, estaba repleto de nuevas imprentas (la del personaje Manuel entre ellas) y talleres (como el de Rebolledo hijo) y constituía una vecindad de pequeña "burguesía honrada" y obreros no agolfados (*Juventud* 248, 255). Chamberí venía a ser quizás el único barrio al que podía aspirar un obrero que intentase asentarse en la ciudad, como es el caso de Manuel que termina de afincarse en este barrio una vez que consigue hacerse propietario de la imprenta. No todos los obreros conseguían el "privilegio" de vivir en este barrio. Los pocos que allí vivían debían poseer alguna especialización. Tanto los obreros de la construcción como los tipógrafos eran los que contaban con mayor posibilidad de abandonar las afueras de Madrid para establecerse dignamente en el centro (Blanco Aguinaga, *Juventud* 248). Los personajes principales de *Aurora* viven en la calle de Magallanes, del barrio de Arapiles, pegado a la Glorieta de Quevedo. Hacia el este de Chamberí, cruzando la Castellana, ya se había empezado a desarrollar el barrio de Salamanca en el siglo XIX. El nuevo barrio de Chamberí llegaba hasta la calle de Vallehermoso, más allá se encontraba el paseo de Areneros y luego todo era campo abierto hasta el Guadarrama.

En poco menos de un lustro, mientras la población sigue creciendo, Chamberí se extiende hasta la glorieta de Cuatro Caminos (hasta donde llegará el primer tranvía en 1909). En estos "terrenos nuevos, fabricados por el detritus de la población" se construye acaloradamente (104), según comenta el narrador de *Aurora Roja*. Aún más al norte, el barrio pequeñoburgués de Chamberí se va convirtiendo paulatinamente en una consecución de barrios proletarios que, debido al adoctrinamiento de su gente y a su poder organizativo, tomarán relevancia en la organización de las huelgas y revueltas que narrará Ramón J. Sender en *Siete domingos rojos*. El hecho de que la taberna donde se reúnen los anarquistas, "La Aurora", se encuentra también en Chamberí (casi en su límite, sobre el Paseo de Areneros) no es gratuito.[8] A la sazón, "todos los domingos aumentaba el número de parroquianos que iba a escuchar a los apóstoles de la libertad" (104). En este sentido, creo ver en la proximidad de los barrios obreros de

[8] "La Aurora" se encuentra entre Vallehermoso y el paseo de Areneros, sector circunscrito hoy entre las calles de Bravo Murillo, Alberto Aguilera, Vallehermoso, Avenida de la Reina Victoria, Paseo San Francisco de Sales y Avenida de las Filipinas.

Cuatro Caminos que se construirán en los años veinte y treinta, contiguos al politizado Chamberí, una asimilación doctrinaria más intensa a medida que los trabajadores inmigrantes que se emplean en las fábricas y que viven de manera sumamente precaria se contagian del brote de interés social que sus vecinos ya venían experimentando desde principios de siglo.

Por este derrotero, y relacionado con el barrio de Chamberí y los oficios de sus habitantes, James Joll, que ha hecho investigaciones sobre el anarquismo europeo, enfatiza que en el caso particular de España (Barcelona y Madrid, principalmente) se estudiaron y discutieron las ideas de Fournier y Proudhon entre "hombres de profesiones liberales, estudiantes y artesanos, la mayoría de éstos impresores y zapateros" (*Los anarquistas*, cit por Carmen del Moral 182). Es así que entre los contertulios de "La Aurora" se encuentran César Maldonado, estudiante, *el Libertario*, escultor y pintor, Jesús y Manuel, impresores, Canuto, veterinario, y los Rebolledo, uno peluquero y el otro electricista, *el Bolo*, zapatero y *el Madrileño*, que trabaja en el Tercer Depósito. Todos ellos, en mayor o menor medida, entienden el anarquismo de distinta manera. Están los que lo hacen desde su parte artística, filosófica y humanitaria, como Juan y *el Libertario* (que son los que poseen interés de clase), hasta los que lo hacen desde la acción directa (aunque no violenta) como Canuto y Jesús (que poseen instinto de clase).[9]

Si bien el narrador le coloca el título de "barrio sepulcral" (*Aurora* 29) a esta zona de Madrid, "cerca de antiguos y abandonados cementerios" como el de San Luis, San Ginés y la Patriarcal (29), requiere especial atención el reutilizamiento que se hace tanto de estas sacramentales como de los "derruidos y amarillentos edificios" y "casas sórdidas" (29) que allí se encuentran. Aunque contrapuesta y lenta, es tremendamente importante la transformación de este sitio con el tiempo de yermo a lugar habitable. Es así como el narrador observa que en "Madrid […] donde todo anda mezclado y desnaturalizado" (30) era toda una exclusividad poseer una calle cuya "funebridad única e indivisible" (30) diera, por lo menos en apariencia y salvando la relación irónica, "algún sentido de especialización y modernización" (30). Pedro de Répide apunta en *Las calles de Madrid*

[9] Este tipo de divergencias entre anarquistas (sindicalistas, revolucionarios profesionales, terroristas), sumadas a los conflictos de los libertarios con los socialistas (también divididos entre sí en ortodoxos y gradualistas) traería trágicos resultados para la unión del movimiento trabajador español, no sólo en primeros años del siglo XX, sino, peor, durante la Guerra Civil.

(1921/5) casi los mismos datos históricos sobre esta vía funeraria ("el callejón de los cementerios", se le solía llamar, *Las calles* 366). Si de Répide, en tono serio, lamenta el hecho de que Madrid, entre todas las ciudades civilizadas, sea la única que "no conserva con cariñosa veneración los campos mortuorios dentro de su población" (368), Baroja, en cambio, se permite realizar un juego comparativo y contrastivo entre las calles de Ceres (anteriormente de la Justa y hoy desparecida al ser tragada por la Gran Vía), "calle del Amor" (repleta de prostíbulos y navajeros) y Magallanes, "de la Muerte" (*Aurora* 30-31). La escena se completa con niños novilleros jugando en la acera y la personificación de la misma travesía, que poseía "fisonomía propia", convirtiéndose en "el rostro de un viejo alegre y remozado" (*Aurora* 31).

A mediados de los años ochenta del siglo XIX, Alejandro Sawa narra en su novela *Crimen legal* (1886) que "en las alturas de Chamberí, frente al depósito de agua de Lozoya", se dirigía "en alegre caravana, toda la gente de estropajo, los domingos y fiestas de guardar, á resarcirse de las penalidades de la semana" (20). Aquel paisaje, "que no podía ser más árido, ni más triste, ni más feo" (20), cambia sobremanera en el período de diecisiete años que separan a *Crimen legal* de *Aurora*. Se observa, de esta forma, cómo la fisonomía triste de aquella calle "sombríamente dantesca" (*Crimen* 20-21) y vecindario de la muerte se va convirtiendo paulatinamente, y a fuerza del impuso de la modernidad, la tecnología y la ruptura tradicionalista, en una "calle reciclada". Así, la *Barbería Antiséptica* que Rebolledo padre poseía en el Rastro, había cambiado de denominación, *La Antiséptica, peluquería artística*, y de lugar, la calle de Magallanes. Del otro lado de la calle, su hijo, Perico Rebolledo, coloca su taller, cuya marquesina reza: REBOLLEDO/ MECÁNICO-ELECTRICISTA/ SE HACEN INSTALACIONES DE LUCES/ TIMBRES, DINAMOS, MOTORES/ LA ENTRADA POR EL PORTAL. Los antiguos puestos ambulantes de chucherías y bebidas establecidos en la "fúnebre planicie" —que se mencionan en *Crimen legal* (21)— dan lugar al negocio fijo en *Aurora Roja*. La modernidad no sólo había llegado, sino que se había afincado sólidamente en aquel rincón del Madrid finisecular pese a que todavía existían viviendas pobres y el tránsito de "gente aviesa y maleante" (*Aurora* 33).

Junto a este cambio fisonómico en la geografía barrial, se observa la intención revivificadora que hace el personaje Canuto —veterinario, anarquista militante y murguista— al hacer su morada en una bóveda del cementerio de la Patriarcal (48). Canuto y Jesús (otro anarquista) —emu-

lando a Ravachol—, también roban las letras de bronce de los mausoleos y nichos, las lápidas de mármol, las garras de los ataúdes y los crucifijos. En la actitud de estos personajes anarquistas reside la voluntad de echar por tierra los supuestos conservadores y católicos de antaño. Este hecho no sólo es una provocación contra la burguesía y aristocracia de un país de tan importante prosapia cristiana como España, sino que también en la violación de un lugar consagrado a los muertos, se puede evidenciar el intento de plasmación de las prerrogativas anarquistas en la vida diaria, aunque sea a través de la ficción. Aunque también es cierto que estos sucesos ficcionales son un adelanto de las profanaciones con ribetes de revolución social que se llevarán a cabo durante algunos períodos de la República y que Manuel Benavides recoge con singular acierto en *Un hombre de treinta años*.

El personaje Jesús, con su vida desdichada en corralas y pensiones, había hecho su aparición en *Mala hierba*, donde ya pronosticaba que la llama destructora de la revolución acabaría con el antiguo régimen (*Mala hierba* 326), evidenciando la utilización de formas primitivas de rebelión como el bandolerismo social. Como opina acertadamente Víctor Ouimette, las tumbas son manifestaciones del fausto de los ricos, símbolos de ostentación burguesa e inútil frente a la miseria circundante; no hay víctima ni ofendido. Si se comete una ofensa no atañe a la moral viva (90-91).[10] Si atendemos a las consignas reformatorias sociales de *El Libertario,* en las antípodas metodológicas de la lucha social respecto al "anarquismo del arroyo" de Canuto y Jesús, (vale decir "de un carácter más filosófico que práctico" 115), se podrá observar la justificación ideológica del hecho: "Está todo variando con una rapidez enorme; no sólo varía la ciencia, sino las ideas de moral; lo que ayer se tenía de monstruoso, hoy se considera natural […]. Lo que es interesante es el instinto anarquista que hay en todos los españoles" (279). De esta forma, continúa Ouimette, a Baroja lo que le interesa es provocar al régimen social vigente, pragmático y conservador, a través de una revisión de los conceptos éticos más elementales (85-86), ya que aceptar su moral justificante sería caer en el facilismo del aburguesamiento intelectual que derivaría en la preservación de las desigualdades.

[10] La imagen del cementerio-paraíso es emulada dos años más tarde por el escritor ácrata, N. Farnesio, en el cuento "Los murmullos de la noche", publicado en el número 3 de 1906 de la revista *Anarquía* (Litvak, *Musa* 18).

Cuando la policía comienza a investigar los incidentes de robo en los cementerios, se encuentra con que "[e] l señor Canuto había convertido el cementerio en un paraíso" (175). Junto con Jesús, Canuto cosechaba plantas medicinales y criaba caracoles, galápagos, sanguijuelas, conejos: "el hombre había convertido un trozo del yermo madrileño en un jardín frondoso; de un erial desnudo había hecho un parque dedicado a la silenciosa muerte; la naturaleza conquistó el parque y lo transformó" (*Aurora* 175-7).[11] El nihilismo destructor de los personajes anarquistas es secundado por la construcción de un mundo natural en el que la regla social, política o religiosa resulta superflua (Tatum 32), llegando a consumar su ideal de anarquía en la revitalización de la necrópolis. En ella también se observa el rechazo a todo lo que tenga que ver con la mano del hombre, trayendo a colación la necesidad y anhelo de los anarquistas de volver al estado natural de las cosas, cuando el mundo no estaba tan viciado de civilización: "Ya no quedaban allí avenidas, ni paseos, ni plazoletas; los hierbajos borraron lentamente toda huella humana" (176). Si bien la cita podría ser interpretada como un anhelo de exterminio social, lo que se intenta denotar es el compromiso anarquista con lo natural, la libertad individual y lo espontáneo en lucha contra la moderna sociedad capitalista/ industrial. Una vez destruidos los valores tradicionales, la autoridad, la desigualdad y la explotación económica, el anarquista podrá volver a un estado natural en el que le será posible cultivar sus sensibilidades y dedicarse a la creación artística. Por ende, existe un matiz virgiliano en la representación idílica del obrero o campesino que ya habían expuesto Bakunin y Kropotkin: la vida del obrero en los últimos estadios de su evolución sería la de un hombre que vive con lo necesario, en contacto con la naturaleza (Litvak *Musa* 100 y Weir *Anarchy and Culture* 37). Por un lado, este matiz virgiliano se conjuga con la revolución basada en el proletariado industrial en pos de una aspiración de arcadia moderna ligada a la fraternidad y a la justicia como contraparte del infierno caracterizado por el medio ambiente industrial urbano, ya analizado en el primer capítulo (apartado de *La voluntad*). Por otro lado, como el lector puede constatar en *Mala hierba* a través del

[11] En *Vidas sombrías* se incluye un cuento, "Las coles del cementerio", que describe un proceso de renovación macabro similar al que se da en *Aurora*, sólo que en el cuento la acción transcurre en el País Vasco: Pachi-zarra o Pachi-infierno, de profesión sepulturero, vive en una casuca en el camposanto, se dedica a cosechar coles, "que tenían muy buen gusto en el mercado del pueblo. Lo que no saben los que las compran es que se están alimentando tranquilamente con la sustancia de sus abuelos" (159-69).

pensamiento de Jesús, "la civilización", "la luz eléctrica", "el vapor", "y el telégrafo" "está[n] hech[os] para el que tiene dinero" (204). Jesús, que ha llegado a poseer un instinto revolucionario espontáneo (no confundir con interés estratégico a largo plazo ni conciencia de clase), quisiera prender fuego a todas las fábricas. Si bien apunta Blanco Aguinaga, siguiendo a Marx en el *Manifiesto*, que aquella era la etapa histórica justa no para destruir las máquinas, sino para apoderarse de ellas (*Juventud* 253), el interés espontáneo de Jesús se desarrollará en conciencia de clase en los personajes obreros de *Siete domingos rojos*, quienes digieren y ponen en práctica la lucha de clases.

La urbe y el artista: en pos de un arte social para las masas

Uno de los personajes principales de *Aurora Roja*, Juan Alcázar, es descrito en la novela como tipo raro, con melena, vestido de negro, delgado y pálido. Juan, a través de su arte y su discurso, pretende hacer cuerpo en el seno de la corte-villa las ideas anarquistas que trae de sus vivencias y lecturas allende los Pirineos. Para que la referencia sea más elocuente con la ciudad y su aprovechamiento en la consolidación de las premisas anarquistas, Baroja une la experiencia urbana y las impresiones artísticas de su personaje en la descripción de su peregrinaje-rito de iniciación parisino: "Juan habló de su vida en París, una vida de obrero […] [Q] uería emancipar el arte de la fórmula clásica; quería calentarlo con la pasión, soñaba con hacer un arte social para las masas, un arte fecundo para todos, no una cosa mezquina para pocos" (53). Juan amalgama arte social, el arte antiburgués y el arte por el arte: el desapego del esteta constituye el auténtico principio de la revolución simbólica que lo lleva a romper con el conformismo moral del arte burgués, sin caer en la total complacencia ética que ilustran los partidarios del arte social (de tendencia realista) y promulgando la libertad ética y estética en su obra. De esta manera, el texto de Baroja (y su personaje) se adelanta en dos décadas a la narración utópica *La nueva España. 1930* (1927) de García Maroto; utopía en la que la revolución social se funde con la revolución en las artes plásticas contra la institución del arte.

El acercamiento del artista al pueblo comienza cuando Juan esculpe un busto de la esposa de su hermano Manuel, la Salvadora, y que posteriormente presenta en una Exposición de Arte en Madrid junto a "[su] grupo *Los rebeldes*" (61). Si bien las esculturas de Juan son gratamente aceptadas

por el público, el artista acaba sufriendo desaires por parte de sus colegas. Aquella reflexión de Martínez Ruiz en *La voluntad* afirmando que en Madrid no existe la crítica literaria sincera, donde la incuria y la referencia insidiosa han creado un clima hostil, es complementada, ahora en *Aurora Roja*, por los otros dos rubros importantes de las artes, la pintura y la escultura: "Pintores y escultores se pasan la vida de café en café, discutiendo y, sobre todo, intrigando. Juan estaba asqueado al verse en aquel ambiente de miserias, de ruindades, de bajas maquinaciones (85). A la sazón, Javier Herrera menciona este mundo "extraño y diferente" de las artes plásticas que encuentra Picasso en Madrid de principios de siglo (*Picasso, Madrid y el 98* 23-30). Serán las mismas intrigas de café las que reflejará Ricardo Baroja en sus viñetas de la *Gente del 98*. En contraste con su predecesor, Antonio Azorín, y más acorde a la ideología anarquista que superpone lo social-comunitario a lo individual, el joven escultor retira su fe en los artistas y la deposita "de lleno en los obreros. El obrero era para él un artista con dignidad, sin la egolatría del nombre y sin su envidia" (108). Si antes había aludido al *Bildungsroman* (en el sentido de educación o crecimiento) para catalogar el viaje parisino de Juan, se observa ahora cómo el mismo personaje transfiere la noción individualista de *Bildung* al contexto social. De esta forma, la cultura aparece como un medio de perfeccionamiento de la humanidad, en lugar de ser propiedad exclusiva del individuo.

Como "casi todos los anarquistas eran escritores y llevaban camino de metafísicos" (*Aurora* 224), Juan vende su obra escultórica *Los rebeldes* y el busto que hace de la Salvadora, dona el dinero para la propaganda y se agencia veinte o treinta libros anarquistas: "Se veía que ya no vivía más que por su idea" (228). En este gesto se puede ver que el gran logro de Baroja en *Aurora Roja* radica en haber ido un paso más del "anarquismo literario" de los personajes intelectuales de Martínez Ruiz (y del mismo Baroja en *Silvestre Paradox*) que buscaban en el anarquismo un sistema crítico para atacar a la sociedad establecida, soslayando el aspecto militante. Esta característica se puede observar en el distanciamiento que toman Juan, *el Libertario* y *el Andaluz* frente a periodistas e intelectuales proto-anarquistas.[12] En Juan Alcázar, pues, se

[12] En el capítulo V de la Tercera Parte de la novela, los del grupo "Aurora Roja" van a visitar a un cenáculo de "anarquistas intelectuales" que terminan siendo sólo un hato de esnob sociológicos. De allí que frente a los anarquistas de postín resaltan las figuras de los dos artistas e intelectuales comprometidos de esta novela, Juan y *el Libertario*, a los que les une una línea directa con los personajes y autores mismos de la vanguardia y la República:

avizoran los motivos ligados al "nuevo romanticismo" que luego pregonará José Díaz Fernández en un libro homónimo y en los móviles de rebeldía, pasión y amor, pero sentidos de forma diferente: el nuevo romántico "escuchará el rumor de su conciencia", vivirá "para la historia, para las generaciones venideras" (*El nuevo romanticismo* 13), se sacrificará por la causa y su vida terminará en holocausto (*El nuevo romanticismo* 88, 89, 198, Gil Casado 32).

El anarquismo de Juan, entre humanitario y artístico, promulgaba también el acercamiento de los obreros, golfos y prostitutas a la literatura más que a los libros dogmáticos que enseñaban las premisas ácratas. Sus obras favoritas eran las de Tolstoi y las de Ibsen (*Aurora* 115). Para demostrar que antes de pensador y artista era ante todo organizador y agitador, Juan pone manos a la obra y comienza a realizar visitas y a ejercer labores didáctico-literarias en sectores marginalizados del barrio de Arapiles: la Patriarcal, el Tercer Depósito, el cementerio de San Martín. En estos pasajes la intención de Baroja parece recaer en el rol emotivo que la literatura opera en ladrones, novilleros, prostitutas, travestidos, asesinos y pervertidos sexuales. De igual manera, se puede observar cómo la experiencia literaria va reemplazando tanto a la desprestigiada religión en el rol social como a "la infamia de la caridad social" (262). Por otro lado, este acercamiento al pueblo por parte del artista representa una metáfora de lo que análogamente estaba sucediendo en España desde 1886 a raíz de la reforma krausista en la educación: la apertura de institutos para las clases trabajadoras (Adolfo Buylla, "La Escuela de Artes y Oficios" 37-41).[13] La misma taberna "La Aurora" se convierte en una suerte de escuela proletaria ya que allí se reúnen los contertulios "para hablar, para discutir, para prestar[se] libros, para hacer propaganda" (*Aurora* 114). Si bien Juan con-

Carranque de Ríos y su personaje Antonio Luna de *Uno*, Ramón J. Sender y su personaje Leoncio Villacampa de *Siete domingos rojos* y Manuel Benavides y el personaje estudiante que aparece en el capítulo de la quema de los libros en *Un hombre de treinta años*. Entre otros temas claves de aquel momento Baroja atina en observar los procedimientos ácratas que promulgaban la acción directa, la no participación en partidos políticos, el abocamiento del colectivismo contra el centralismo, el individuo contra el Estado, el espiritualismo contra el materialismo. También Baroja trae a colación la polémica que separaba a los anarquistas de los socialistas, al tachar los primeros a los segundos de autoritarios y burgueses.

[13] En el periodo comprendido entre 1886 y 1900, las Escuelas de Artes y Oficios cambian sucesivamente de nombre: Escuelas de Artes e Industrias, primero, Escuelas Superiores de Artes e Industrias, después. En 1895, el Real Decreto del 20 de agosto establece el Plan de estudios que se podrá cursar en la Escuela Superior de Artes e Industrias de Madrid, que da la posibilidad de obtener el título de Perito mecánico-electricista.

sideraba que "el oro de las almas humanas" tardaba en salir a la superficie, de cualquier forma iba todos los días a predicar a aquellas casuchas. Poco a poco, hombres y mujeres "escuchaban con atención [f] ormando un corro" (267) las "dulces y alegres palabras" del artista, que con el tiempo llega incluso a reclutar a mendigos de San Bernardino. Este compromiso social entre el artista y el pueblo sí tendrá sus frutos.

En conexión directa con el mundo de los libros y la imprenta, no se debe soslayar, de nueva cuenta, el énfasis que pone Baroja en el mundo tipográfico, como ya lo había hecho en *Silvestre Paradox* con la revista *Lumen*. El narrador de *Aurora Roja* observa que, "[d] espués de los Quijotes de la anarquía, de los filósofos, de los anarquistas dinamiteros, venían los anarquistas editores, Sanchos Panzas del anarquismo, que vivían del dogma y explotaban a los compañeros con periodiquitos en donde se las echaban de importantes y de grandes moralistas" (220). Las distintas imprentas madrileñas ponen en circulación revistas de distintas ideologías, pero serán de fundamental importancia para la propagación de las ideas anarquistas y socialistas aquellas que propicien la consubstanciación del intelectual y el obrero (Puértolas, *El Madrid* 20, Litvak, *España 1900* 261). Los socialistas Pablo Iglesias y Matías Gómez Latorre, y los anarquistas Anselmo Lorenzo y Pedro Esteve eran tipógrafos. Como apunta Carmen del Moral (168), poner en circulación un periódico o revista literaria en el Madrid finisecular no resultaba tarea muy engorrosa. Para el impresor, y a pesar de que las publicaciones a veces eran muy efímeras, siempre había trabajo. Independientemente de la efímera existencia de algunos periódicos y revistas, el rubro tipográfico definitivamente redituaba buenos dividendos y eso lo prueba el hecho de que Manuel pasa de ser un simple empleado a ser dueño de una imprenta, sacando a la luz, de esta forma, el trasfondo económico-social en el que se desarrolla la *Trilogía:* el inmigrante que prueba suerte en la gran ciudad y triunfa gracias a la "voluntad de superación" y al "trabajo honesto" (44).[14] Según consta la Comisión de Reformas, para impresores emprendedores como Manuel había ciertas facilidades para comprar prensas y otros útiles a plazo. Sólo se necesitaba contar con un poco de dinero ahorrado para afrontar los primeros gastos y tener algún encargo de trabajo (del Moral 168). Sánchez Gómez,

[14] Manuel simpatiza con los anarquistas, pero a instancias de su amigo Roberto Hasting (que le embebe la filosofía de la respetabilidad pequeñoburguesa), no creerá ver en la lucha revolucionaria el porvenir, sino más bien en la lucha "individual" por la vida.

el impresor del que habla Baroja en *Mala hierba*, con una sola prensa, publicaba nueve periódicos (*Mala hierba* 131).

Por otro lado, el analfabetismo no era obstáculo para la venta de literatura social, ya que como hace constar Ramiro de Maeztu en 1901 en *El Imparcial* se reunían hasta catorce obreros en un cuarto para leer libros folletos y periódicos anarquistas (cit. por Litvak, *España 1900* 261). Muchas veces, como observa Litvak, "el analfabeto compraba un periódico de su predilección y se lo daba a leer a un compañero" (261). El obrero terminaba por aprender de memoria artículos y pasajes de libros (260). Recién en las novelas *Uno* y en *Siete domingos rojos* se volverá a mencionar la importancia de la tipografía y de las imprentas caseras en la labor propagandística de los anarquistas.

Teatros, mítines obreros y atentado en pleno corazón de la corte-villa

A Juan le urge realizar el mitin de propaganda antes de su muerte inminente a causa de la tuberculosis. El *Libertario* opina que el mismo se debe hacer "en un teatro del centro" (244). El lugar elegido es la Zarzuela y la rotunda negativa del empresario, más el bárbaro espectáculo que brindaban los cómicos de la compañía que estaba ensayando, encoleriza a los anarquistas: "¡Qué barbaridad! ¡Cuántos de nosotros tenemos que ser explotados para que viva uno de estos mamarrachos! […] [E] so no es arte ni es nada" (246). Finalmente el mitin se realiza en el teatro Barbieri (en la calle de la Primavera, Lavapiés), escenario frecuente de mítines obreros. Soledad Puértolas y Carmen del Moral acreditan que el Barbieri junto a Eldorado (calle de Alarcón), el Liceo Rius (en calle de Atocha), el teatro Martín (calle de Santa Brígida) y el Variedades (calle de las Tres Cruces) son los que más albergan mítines obreros (*El Madrid* 127, *La sociedad* 191).[15] Si en la Zarzuela se observa la consolidación del género chico en la capital española, en el Barbieri (símbolo del asalto proletario a un lugar típicamente

[15] Baroja en su juventud había presenciado un mitin anarquista en el Liceo Rius y en sus *Memorias* cuenta cómo había quedado impresionado "por lo que dijeron varios obreros, la mayoría andaluces" (*Familia, infancia y juventud* 595). En los sucesivos años, el teatro Barbieri "se destinó, sucesivamente, a café concierto, bailes de máscaras, funciones de aficionados, cabaret, cinematógrafo y frontón de señoritas" (Velasco Zazo, *Los teatros* 148).

burgués y otrora nobiliario), la representación ficcional se convierte en realidad y los mismos obreros que concurren al teatro ofician de actores.

"No hubo nunca motines ni asonadas en que no tomase parte la Puerta del Sol" (250), observa Carmen de Burgos en su novela corta de 1919, *Los negociantes de la Puerta del Sol*. Coincidentemente, en *La horda* se hace mención a la Puerta del Sol como el lugar a partir del que se distribuye, en forma de periódicos, toda la información de la nación: "Yo sé todo, dice Manolo *el Federal*, en mi oficina [en la Puerta del Sol] se habla de cuanto ocurre en España" (218). En la popular plaza, aparece en *Aurora Roja* la figura de Silvio Fernández Trascanejo, "el hombre de la Puerta del Sol" (283). En los alrededores del café Oriental y "en cualquiera de esos clubs al aire libre que en la Puerta del Sol se forman junto a los urinarios" (283), se podía hallar al "hidalgo desarrapado" (283) que todo el mundo conocía. Si en todas las novelas analizadas se critica fuertemente y se desautoriza a la prensa, no extraña que este personaje, Trascanejo, una especie de periódico parlante de informaciones falsas, tenga su centro de operaciones en la afamada plaza. Este personaje, "que era un pozo de embustes y de malicias" (284-5), no trabajaba y formaba parte de lo que el narrador, apoyándose en los estudios de un anónimo sociólogo, calificaba como descendiente directo de la "caterva de hidalgos de gotera, hambrones y gangueros" (284). Trascanejo era como el noventa por ciento de la golfería en España, según el narrador: "literatos, cómicos, periodistas y políticos [que] habían llegado a la corte desde aldeas españolas en el siglo XVII y XVIII" (284).

Al acercarse el día de la coronación de Alfonso XIII el 17 de mayo de 1902 y al trascender la noticia de que habría algún atentado anarquista contra la figura del rey, Trascanejo, que también era soplón de la policía, comenzó a frecuentar "La Aurora". Con el ánimo de hacer saltar el armazón social a fuerza de bombas "y barrer todo lo que queda de esta sociedad podrida" (296), Juan aloja a un anarquista italiano, Passalacqua, en casa de su hermano Manuel. Passalacqua sería el encargado de cometer el regicidio. En el afán desestabilizador, que tomaría lugar en el centro mismo de la corte-villa, el narrador (hablando e intercediendo por Juan y haciendo propio su discurso) sueña con el hecho de que la "rebelión de las masas", surgida del "barro negro de las Injurias y de las Cambroneras" (*Aurora* 298) ahogue a los ricos y se vengue contra "las clases directoras que hacían del Estado una policía para salvar sus intereses" (298). Si tenemos en cuenta que tanto la Audiencia como el Palacio Real, las Cortes y la mayo-

ría de los ministerios se encontraban en el centro de Madrid, el avance destructor de los barrios indigentes circunvecinos —que tan lúcidamente luego representa Sender en *Siete domingos rojos*— lograrían hacer "cruji[r] el viejo aparato social […] no queda[ndo] de él ni ruinas, ni cenizas […] , sólo el recuerdo de desprecio por la vida abyecta de nuestros días miserables" (298). Este sueño del narrador no fue tan incoherente como parece ya que las autoridades gubernamentales, temiendo el verdadero avance de manifestantes del extrarradio, convocan a la Guardia Civil a cumplir "servicios extraordinarios" para mantener "tranquilos en su seguridad personal" a locales y forasteros (*El Globo*, 6 de mayo de 1902, cit. por Soledad Puértolas 128).[16]

Juan "veía el acontecimiento en artista" (314) y soñaba ver al grupo de obreros y desamparados avanzando y deteniendo a la regia comitiva, "con el grito estridente de ¡Viva la Anarquía!" (314). Multitudes de gente "iba hacia Carrera de San Jerónimo" (316). Mientras Manuel va hasta la calle Mayor, el narrador describe el desfile y comenta cómo el pueblo critica a la nobleza. En la Plaza Mayor Manuel se encuentra con Canuto, que peroraba contra el reinado de María Cristina, los muertos de Cuba, Filipinas y Montjuïc: "inocentes como Rizal fusilados, el pueblo muriéndose de hambre. Por todas partes sangre... miseria... ¡Vaya un reinado!" (319). Ya en la Puerta del Sol se encuentran todos los contertulios de Aurora: Manuel, *el Libertario*, Juan, Canuto, Prats, Caruty y *el Madrileño*. Toma la palabra *el Libertario* y allí mismo, en el corazón de la villa, se despacha contra los falsos revolucionarios que iban a pedir cuentas por lo de Cuba y Filipinas: "Esto es la sociedad española, este desfile de cosas muertas ante la indiferencia de un pueblo de eunucos […] [E] sto no es un pueblo; aquí no hay vicios ni virtudes, ni pasiones; aquí todo es m... […] Política, religión, anarquismo, m... (319-20).

Víctor Ouimette se hace eco de las palabras de *el Libertario* y considera que el fracaso del grupo anarquista se debe a que el ambiente está muerto y que la revolución social nunca va ser posible si "los futuros rebeldes se arrastran en la resignación y la inconsciencia" (89). Las palabras

[16] Cabe decir que la táctica terrorista era amparada sólo por una minoría de los anarquistas. Paralela a ella, se erigía otra tradición que compartía la mayoría y tenía que ver con la de la autosuperación y la educación racionalista. Modelo de esta última fue la Escuela Moderna fundada por Francisco Ferrer Guardia (luego ejecutado en Montjuïc en 1909) en Barcelona en 1901 (Carr 441). Otras Escuelas Modernas fueron luego fundadas en Londres y Nueva York.

del crítico —como también las del personaje, sólo que éste lo hace desde la ficción y su discurso tiene por objeto propiciar la escena siguiente— resultan demasiado tajantes y bastante desajustadas de la realidad y la ficción. En primer lugar, históricamente, el pueblo español nunca se resignó al servilismo y a la obliteración de sus derechos. Lo prueban Montjuïc y Jerez, el asesinato de Rizal y un sinnúmero de levantamientos y protestas alrededor de España, incluyendo una en la misma Barcelona en enero de 1902 (que Baroja no menciona) y el de las cigarreras que obtuvo mucha simpatía en Madrid por la fuerza combativa de las mujeres (Puértolas, *El Madrid* 127). Por el contrario, y en la parte que le corresponde a la participación política, España figura en los primeros puestos en los anales del anarquismo como proeza obrera, consciente y organizada.[17] Los periódicos madrileños, como documenta Iris Zavala, tampoco se mantuvieron al margen de las denuncias y las redacciones "llenaban las cuatro páginas con notas sobre el hambre en Madrid, sublevaciones en Valencia y, sobre todo, la mortal crisis en Andalucía que convertía el camino a la corte en un enjambre de pordioseros" (*Fin de siglo* 10).

¿El ocaso de la aurora o el amanecer de la esperanza?

El capítulo IX de la tercera parte lleva por título: "LA NOCHE.-LOS CUERVOS.-AMANECE.-YA ESTABA BIEN.-HABLA EL LIBERTARIO" (323). La imagen contrastante de la noche y el día será fundamentada por las vivencias, reflexiones y sueños de tres personajes principales: Juan, Manuel y *el Libertario*. Cuando muere el joven anarquista se repiten muchas visitas de obreros para interesarse por su funeral. El cortejo fúnebre comienza en Arapiles y cruza todo el distrito de Chamberí hasta desembocar en el barrio de Salamanca desde donde la caja, cubierta con una bandera roja, es depositada en un coche hasta llegar al cementerio del Este.[18] Lo curioso del hecho es que cuando llegan al Paseo del Cisne, los cuatro hombres que llevaban el féretro son reemplazados por cuatro mujeres, entre ellas la

[17] Gómez Marín corrobora lo dicho al enfatizar la presencia de un proletariado organizado, "pujante y ya influyente en la esfera de las decisiones políticas, una fuerza desconocida y discordante que va haciendo prever un futuro político esencialmente distinto del pasado próximo" ("El primer Baroja" 3).

[18] Lily Litvak cree ver una analogía entre el entierro de Pi y Margall y el de Juan, basada en crónicas periodísticas del año 1901 que hablaban del primero (*Musa* 145-6).

Filipina, una joven prostituta de origen tagalo que se sentaba a escuchar a Juan cuando éste predicaba en el pobre barrio en que ella habitaba con otros golfos del arroyo. Estos rituales proletarios serán fundamentales en las novelas de la vanguardia social, en las que se verá la plasmación de esta hipótesis sobre la eficacia del sistema panóptico policiaco.

Por su parte, Baroja da cuenta de todo un despliegue popular en el entierro, no de un burgués o un aristócrata, sino de un militante obrero, un proletario del arte. Luego del entierro, por grupos, los obreros y parientes volvieron hacia Madrid, donde ya "había obscurecido" (334). Creo que no se debe soslayar ese oscurecimiento de Madrid (la idea, el objetivo de la revolución) más por la represión de la Guardia Civil que por la falta de esfuerzo de los activistas: las imágenes de guardias civiles haciendo tareas de inteligencia en la casa de Manuel, vigilando el cortejo en el sector de las Ventas y camino hacia el cementerio del Este, y de guardias a caballo haciendo piquete en el mismo cementerio, sumadas a las demás intervenciones policíacas en la sede anarquista "Aurora Roja" y la represión en la jura del rey, dan fe de que si no se pudo llevar a cabo el cambio radical fue porque la persecución gubernamental fue eficaz. Este hecho es constatado por Ernesto Bark en *El internacionalismo*, quien describe la corruptela e inoperancia del gobierno durante la época de la Restauración, pero por otro lado considera que el Estado era lo suficientemente hábil como para desprestigiar, falsear y reprimir cualquier intento revolucionario (24).

En este apartado creo que es oportuno traer a colación el entierro del padrastro de Maltrana en *La horda*, que fallece al ser aplastado por el edifico que construía el gobierno en las afueras. Entre grupos de obreros y mujeres con brazos arremangados que acababan de salir de los lavaderos, se produce una manifestación automática que clama venganza contra los burócratas de Madrid. Mientras le colocan la bandera roja al ataúd comienza la procesión hacia Madrid, cuya entrada, al nivel del puente y la glorieta de Toledo es obstruida por la policía que les niega el paso a los manifestantes. Éstos sólo pueden bordear el centro por el paseo de las Acacias, "sin molestar a nadie": "Nada de entrar en la población, de atravesar el centro, buscando la calle de Alcalá […] Todo lo que quisieran, gritos, lloros, aclamaciones, todo, menos desfilar por las calles de Madrid y que la gente del centro presenciase el entierro, con su séquito de jornaleros que pedían venganza" (*La horda* 265). La imagen es casi calcada a la del entierro de Juan en *Aurora Roja* y, otra vez, se puede observar cómo funciona el sistema panóptico gubernamental que somete y castiga a los que intentan "violar el

orden" de la sociedad civilizada: "por las calles de Madrid no pueden pasar otros entierros que los de los señores que mueren de hartazgo ó malos vicios. Son para los otomóviles [sic] y los carruajes con tronco. Nosotros por la ronda... porque olemos mal... ¡Mueran los ladrones! […] ¡A Madrid! ¡A Madrid!" (*La horda* 266). Surge el choque y son las mujeres las que avanzan soltando imprecaciones contra los guardias del orden (267). La juventud, "héroes de la calles, que son cantados por la más alta poesía cuando triunfa la revolución" (267) piden fusiles y a falta de éstos utilizan cascotes, piedras o zapatos viejos con "la resolución de perseguir á los enemigos hasta el centro de Madrid" (267). El relato épico-heroico cobra un dramatismo especial mientras los miembros de *la secreta* disparaban sus pistolas "en aquellas espaldas que huían por todos lados" (268).[19]

Voy resumiendo para establecer que *Aurora Roja* logró sobrepasar el tibio deseo de su autor de representar el "mito anarquista en su versión española". La importancia de los intentos de transformación social llevados a cabo por los anarquistas, sobre todo en Aragón, en la llamada "Edad de Oro" del anarquismo es sólo un ejemplo. Es obvio, de cualquier forma, que la revolución anarquista no prosperó en sus conatos de principios de siglo. Sin embargo, el fracaso de la revuelta viene a ser parte del proceso creativo, pues, de acuerdo con la peculiar interpretación que luego hará el nuevo romanticismo, la derrota se puede convertir en un arma de ataque, en un triunfo para el porvenir (Gil Casado 315). Tampoco se puede minusvalorar la transformación que se advierte en varios emplazamientos de la corte-villa y en mayor o en menor grado conciencia ideológica y humanística de la mayoría de los personajes de la novela. No caben dudas, por otro lado, que *Aurora Roja* (como también *La horda*) ha sido modelo de las mejores novelas políticas de los años veinte y treinta del siglo pasado. Los anarquistas españoles en la República experimentan el resurgimiento de la ciudad ideal/utópica anarquista, la expresión más poética y elevada del progreso, como se puede constatar en la fuerza del movimiento desplegada en las calles y en las masas en *Siete domingos rojos* y en *Un hombre de treinta años*.[20] En ellas, Madrid es escenario y protagonista de la culmi-

[19] En el año 1923 Blasco Ibáñez escribe un panfleto: "Alfonso XII desenmascarado; el terror militar en España," en el que ataca ferozmente a la monarquía y a su brazo policial. Dicha crítica le vale al levantino su último exilio (Nicholson *The novel of Protest* 6).

[20] Sender, por su parte, en *Siete domingos rojos* (1932) irá más allá del mito para tocar lo sublime, dejar testimonio y adelantarse a la pasión y muerte del anarquismo español en la Guerra Civil.

nación del gran movimiento anarquista español, más allá de sus logros y/o fracasos. Las virtudes del texto de Baroja también son recogidas por escritores, críticos y sociólogos como los citados Carmen del Moral, Soledad Puértolas, Blanco Aguinaga y el historiador inglés Raymond Carr. Este último pone a Baroja al lado de Galdós y Dickens como los tres escritores que mejor han representado a los grupos sociales marginados que surgen en las ciudades como consecuencia de la emigración campesina y viven desamparados de toda atención por parte del Estado (439). Gran parte de estos desheredados que nada tienen que perder, como algunos obreros especializados e intelectuales, sea a principios de siglo, en la Barcelona de 1909 o en la República, creerán ver en el anarquismo la revolución inminente que ni los partidos políticos ni las demás organizaciones obreras pueden llevar a cabo.

2. L*A HORDA* (1905): MADRID COMO METÁFORA ANATOMISTA DEL ESPACIO NARRATIVO-SOCIAL NOVELÍSTICO

Vicente Blasco Ibáñez no sólo comparte la posición rebelde anti-burguesa de la Generación del 98, sino que, incluso por encima de un Pío Baroja o un Martínez Ruiz, plasma su perspectiva intransigente, muy cercana al anarquismo, en la representación del pueblo oprimido, narrando una épica que representa tanto las gestas del "proletario de levita", en la figura de Isidro Maltrana, como en la heroicidad de la miseria proletaria del pueblo todo. A Blasco le leía una pequeña burguesía progresista, pero también, la clase obrera alfabetizada (Blanco Aguinaga et. al., *Historia social* 222). En *La horda* existe una tendencia subjetivista que, sumada a la pintura literaria impresionista de muchas descripciones paisajísticas (Parsons le denomina "impresionismo abyecto" 65), el alto simbolismo aplicado a la representación y significación de la ciudad y el protagonismo del artista-literato, ubicarían a esta novela perfectamente dentro del decálogo prescrito por los prosistas modernistas.[21] "Representar las cosas como deb[en] ser y no como [son]", dice Blasco Ibáñez en *La Maja* (193).

[21] Blasco es declarado seguidor de Goya. En *La pintura española* afirma que dos de las cosas que más admiraba del pintor eran su fondo revolucionario y su rechazo a las academias y a los maestros. Respecto a la utilización de tópicos modernistas en la obra del valenciano, existe un libro de Jeffrey Oxford, *Vicente Blasco Ibáñez. Color Symbolism in Selected Novels*.

La horda también responde a la categorización de novela urbana tipo retrato. Los motivos cronotópicos de la ciudad son revelados a través de un personaje, Isidro Maltrana. No obstante, a semejanza de *Aurora Roja*, la representación que hace Blasco de la urbe le concede a Madrid la categoría de personaje autónomo. Maltrana es un personaje que si bien nace en los suburbios de la gran urbe, pasa la mayor parte de su infancia de pupilo en un hospicio del centro (hoy Tribunal de Cuentas). Una vez que llega a la adultez no puede continuar viviendo en el centro y tiene que volver a su lugar de nacimiento, Cuatro Caminos. Sólo se adentra en el corazón de la corte-villa para realizar sus labores de periodista. En esta etapa redescubre el centro de la ciudad, ya no en calidad de "mantenido" por su adinerada protectora que paga el hospicio, sino como persona que debe buscarse su sustento económico en el difícil y ostracista ramo de las letras. En su carácter de pequeño burgués, Maltrana es, a la vez, un elemento de progreso en cuanto representa una liberación del régimen anterior y un elemento reaccionario en cuanto lucha por mantener su posición de pequeño productor de arte independiente. La situación intermedia que ocupa lo lleva a fluctuar entre los intereses de la burguesía y del proletariado. De allí resulta la naturaleza andariega y bohemia del personaje, que a través de los obstáculos que le presenta la ciudad (sus instituciones y personas), recibirá distintas impresiones que lo llevarán a evaluar los significados, valores y actitudes del cuerpo social que la forma. Es así como el personaje, teniendo que adaptarse a las vicisitudes que le presenta la gran urbe, va cambiando de pareceres y adoptando diversas actitudes pragmáticas e ideológicas para sobrevivir.

Blasco Ibáñez le dedica siete capítulos exclusivamente a Madrid-centro y Chamberí (II, V, VI, VII, VIII, IX, XII): Plaza del Sol, Universidad, Hospital de San Carlos, Plaza de la Cebada y el Rastro hasta la Puerta de Toledo; hacia el noroeste son frecuentes los paseos de los enamorados Feli e Isidro Maltrana (o de éste solo) al sector de Arapiles, distrito de Chamberí, que se analizó en *Aurora Roja*: cementerio de San Martín, Tercer Depósito de agua, el Canalillo, llegando en sus paseos hasta Argüelles y la Casa de Campo; hacia el este los personajes frecuentan los barrios de Salamanca y El Retiro. El segundo sector más importante es aquel compuesto por y desde Cuatro Caminos hacia el norte, con barriadas de la clase obrera ya en Tetuán, hasta los barrios de Bellasvistas y las Carolinas, también de mención constante. En este sector también entra El Pardo, de importancia fundamental en la novela, ya que allí, en los terrenos reales, iba

a cazar el padre de Feli, *el Mosco*, con sus compañeros.[22] El tercer sector importante es el de las Cambroneras, extrarradio sur-occidental; previamente se mencionan los barrios en los cuales Feli y Maltrana recalan antes de llegar a las Cambroneras: calle de Embajadores, Peñuelas e Injurias. Dicho sector, inmerso en el distrito de La Latina, que bordea al río Manzanares en su parte occidental, es el escenario exclusivo de dos capítulos (X y XI). Cuatro Caminos, Prosperidad, La Guindalera, Cambroneras, Injurias, Puente de Vallecas, Las Ventas, la Plaza de Toros, la Carretera de Extremadura son el producto del crecimiento irracional del ensanche.[23] Todos estos sectores han sido visitados por los personajes en *Silvestre, La voluntad, Aurora Roja* y *La horda* y en ellos se puede constatar que ninguno reunía los requisitos mínimos de higiene y salubridad. En *La risa del pueblo* de Carlos Arniches se puede leer que estos "suburbios tristes y yermos [de principios de siglo] circundan Madrid como mendigos que acosan a un viejo hidalgo" (cit. por Lacarta 76).

Extrarradio Norte: Cuatro Caminos, Las Carolinas y El Pardo

Ya en *Aurora Roja*, el lector es testigo de la cantidad de centros de esparcimiento y actividad política del proletariado que proliferan en el extrarradio. Estos pasajes del extrarradio que describen la sociabilidad popular son altamente valorativos ya que se convierten en estandartes de la novela social modernista que hay que rescatar. El contenido social suele pasar desapercibido por la crítica que se obstina en ver los resultados de la revolución estilística, soslayando los factores sociales que también promulgaron los modernistas. Viven en esas afueras los que han vivido en y de la ciudad y han acabado por ser arrojados de ella: ex faranduleros, golfos, agotados, ex prostitutas, sí, pero también personajes que están preparados para lanzarse a la conquista de Madrid, como Manuel y Maltrana: "hay que dejar las afueras y meterse en el centro" es la advertencia de Vidal a Manuel en *La busca* (248).

[22] En *Siete domingos rojos* de Sender, el anarquista Espartaco se dedica a lo mismo y en la misma zona (40).

[23] Parsons documenta el estado sanitario deficitario del extrarradio. Los resultados y recomendaciones de los estudios llevados a cabo por Philiph Hauser, de origen austriaco, y César Chicote en ocasión de celebrarse el IX Congreso de higiene y demografía no serán ejecutados sino hasta 1911, año en que el gobierno pasa una ley ordenando la construcción de casas de bajo costo para las clases trabajadoras (60).

En *Aurora Roja*, Juan invita a su familia, a los Rebolledo y a Canuto a la Bombilla, donde se encontraba el merendero del Partidor, para celebrar la exposición de su obra escultórica *Los rebeldes*. Este emplazamiento, situado en el sector nororiental del distrito de La Moncloa, presenta a los ojos del escultor un paisaje muy bello, contrariando a aquéllos que le habían dicho al joven escultor "que Madrid era muy feo" (75). Con una vista panorámica hacia el "azul Guadarrama" y en medio de un ambiente bucólico, los amigos deciden almorzar en "A LOS PLACERES DE VENUS (HAY PIANO Y MUCHO MOVIMIENTO)" (75). Por otro lado, junto a este sector del extrarradio se encuentran en la vecindad de Cuatro Caminos tabernas y merenderos a los que acudían "grandes cargamentos de gente madrileña", de acuerdo al narrador de *La horda*, "buscando el vino y la carne más baratos que en la villa" (*La horda* 71). Efectivamente, como rememoran Ruiz Albéniz en *¡Aquel Madrid!* y Gutiérrez Solana en *Madrid, escenas y costumbres* (Segunda serie de 1918), para la gente del pueblo, los merenderos de las afueras: Cuatro Caminos, Tetuán, Ventas del Espíritu Santo, Amaniel, Carretera de Extremadura, eran centro de reunión obligatoria en los que no faltaba el buen vino, "el alimento puro, de verdad", a precios módicos para "las clases populares" (*¡Aquel Madrid!* 127).

La horda, significativamente, se abre con una detenida, si bien altamente impresionista, descripción del fielato de Cuatro Caminos, el barrio obrero, sus alrededores y sus gentes. Antes de comenzar el análisis de las acciones y personas que trabajan y viven en este sector del extrarradio, se debe observar la referencia cronotópica que remite al cambio de sitio de este fielato, producto del ensanchamiento. A través del mítico personaje Zaratustra, que "[p] arecía el Padre Eterno", nos enteramos que dicho fielato se situaba en la "hoy glorieta de Bilbao" (31). El espacio intermedio se ha llenado de calles debido al ensanche y en ese espacio se encontraba la calle de Magallanes, que, como se ha visto, guarda una importancia fundamental en *Aurora Roja*. Allí, en la Glorieta de Bilbao, donde el viejo trapero tenía su barraca, se situaba ahora un gran café (hoy queda *El comercial*). Donde antes corrían conejos, gracias al "Progreso", ahora era todo "calles y más calles, y luz eléctrica, y adoquines, y asfaltos" (31). El mentado progreso —desigual para el trapero— había cambiado la fisonomía de la ciudad, dándole "con el pie á los pobres para que [se] fueran más lejos" y manteniendo el mismo "hambre que en [sus] buenos tiempos" (31). Gran diferencia (positiva, de comienzo de toma de conciencia social) hay entre este trapero y el señor Custodio, trapero de *La busca*, quien desde un

punto de vista conformista y conservador dice vivir bien, "habla de su criterio sensato" y no le pide a la vida más que "la continuidad en el orden" (*La busca* 270).

Blasco estimula los cinco sentidos para pintar el amasijo de bestias y seres humanos que van acercándose a la báscula de Cuatro Caminos para pesar los cántaros que "sólo contenían leche en una mitad de su cabida" (6), recibir el visto bueno de los empleados y encaramarse a la fuente más cercana, "dentro del radio" (se refiere al radio delimitante de la villa) para proceder, "sin temor al impuesto" al bautizo y "multiplicación de la mercancía" (6-7). El clima de adulteración, completado por otros mercantes que hacen su arribo desde Fuencarral, Alcobendas o Colmenar con frescos víveres "en sucia promiscuidad" (7-8), corona el irónico y simbólico remedo de escena bíblica y da paso a una no menos simbólica vista de Madrid-centro, "envuelto en la bruma del despertar, con los tejados al ras del suelo, y sobre ellos la roja torre de Santa Cruz" (7) y los cipreses del cementerio de San Martín.

La "horda prehistórica" compuesta de traperos y "matronas de la *busca*" (8) —sumados a "la turba de peatones [obreros vecinos de los Cuatro Caminos salidos] de los míseros avisperos de la pobreza" (9)— inician su itinerario hacia la villa con el anhelo de vivir un día más a costa del beneplácito y generosidad de las clases más pudientes que residían dentro de los límites del antiguo cerco impuesto por Felipe II. Este proceso es idéntico al que se da en *Iluminaciones en la sombra* de Sawa: "Venían unos del barrio de las Injurias, de Vallecas otros, de aquí y de allá..." (183-4) al centro de la "Corte de los milagros" para recoger el rancho que se ofrecía en la calle de Amaniel. De esta peregrinación de desheredados hacia el centro surge la reflexión irónica de Zaratustra: "hay que dar gracias al rico porque, pudiendo tragarse al mediano [se refiere al pobre ya que él para los de abajo son las bestias] , le deja vivir para que pene" (35). Dadas estas condiciones, el extrarradio proveía de alimento y mano de obra a la villa a cambio de la regurgitación material, burocrática y espiritual de la burguesía y nobleza capitalina, que utilizaba como moneda de cambio la explotación, el servilismo y las sobras. En la novela, este tipo de retribución no igualitaria se puede observar desde los "garbanzos sobrantes del cocido de Madrid" (9) que alimenta a asnos y humanos, pasando por ropas usadas, juguetes y bisutería de poco valor (67-69, 118, 122, 187). Las casas de las Carolinas y Bellasvistas hechas con "[t] odos los despojos de la villa [que] habían sido empleados en [su] edificación" (113), se convertían, en el plano ecológico,

en depositarios de "los residuos de la ciudad" (38) que convertían en yermo la otrora naturaleza virgen. Como apunta Eduardo Zamacois a propósito de *La horda* y sus traperos, "Madrid no les quiere y les expulsa de su seno, pero les tolera porque ellos, acaparadores de la basura, de lo roto, de lo que se pudre, son los principales mantenedores de la higiene y limpieza de la ciudad" (*Mis contemporáneos* 63).

Maltrana sale al encuentro de *el Mosco* atravesando el Cerro de los Pinos, la fuente del Caño Dorado y el Canal de Lozoya, el mismo al que hace alusión Zaratustra: "he visto al señor de Bravo Murillo traer las aguas á Madrid y saltar el Lozoya por primera vez en la antigua taza de la Puerta del Sol" (30-1).[24] El viejo no hace más que referir otro de los medios que el extrarradio le lega a la corte para que viva. Zaratustra habla del gran desarrollo de la ciudad en su vida (tiene 94 años). Por lo tanto, la función del trapero no sólo radica en reciclar las ruinas de la ciudad moderna, sino también, como apunta Walter Benjamin, su trabajo es equiparable al del historiador (Gilloch 165). De allí que la labor del trapero en la novela de Blasco Ibáñez se concentra en la salvación de los objetos, los lugares y la gente del olvido. En forma análoga al trapero, el escritor excava, recuerda y conserva en forma de texto las imágenes furtivas y los residuos lingüísticos de la ciudad. Blasco Ibáñez, como también Baroja, Martínez Ruiz y Maeztu, se detiene en estos parajes campestres no con el afán del escritor paisajista, sino para denunciar que ese campo —descrito irónicamente como "un trozo de poesía en el que descansa la horda traperil" (124)— no se erige como la "equívoca vida rural" paradisíaca, sino como el símbolo de las depravaciones emanadas del "*locus* privilegiado de lo sórdido" (Calatrava Escobar y González, "Proemio" 8): la ciudad moderna. Los escritores del 98 encuentran en los desechos de la ciudad (objetos y personas), en las calles y en el extrarradio los denigrados personajes y cronotopos de sus novelas. El heroísmo de estos personajes está localizado en la búsqueda por la novedad y la excitación en el ambiente metropolitano burgués que les frustra y les rechaza. De allí que el escritor, el obrero, el rastrero y la prostituta son en igual medida los héroes de la modernidad. Están condenados a soportar dicha modernidad y a sufrir sus consecuencias, pero al mismo tiempo a comprometerse a subvertirla.

En este sistema de libre pero desigual mercado y en el vértice mismo de la aduana colindante entre el triste suburbio extrarradial y la pujante

[24] Este acontecimiento tuvo lugar el 24 de junio de 1858, según consta Sanz García (139).

urbe, surge la figura de Isidro Maltrana. De manera análoga a la mención de las sobras que alimentan a los pobres del extrarradio, Maltrana "se alimentaba de las escasas migajas [alimenticias y literarias] olvidadas por los otros" (12). La imagen del amargo representante del Cuarto Poder parece contrastar con respecto a la del rebaño de trabajadores que hace su incursión en la villa a la misma hora que el humilde articulista regresa a su casa desde el centro para dormir en "un mísero cuartucho" (12) de la calle de los Artistas. Despilfarrado todo el dinero legado por una mecenas de la nobleza, Maltrana tuvo que abandonar el centro, "subir la pendiente de Cuatro Caminos" (63) y asilarse en el "barrio de miseria", al que "tornaba más infeliz y desarmado para la batalla de la vida que las rudas gentes condenadas á las penas del trabajo corporal" (64). La misma queja, esta vez por parte de la madre del articulista, se hace en el Capítulo II: "un sabio como él no podía estar en un casuchón de las afueras, entre albañiles, obreros de la villa y vagabundos" (54). Más adelante en la narración (capítulo IV) Maltrana reflexiona desde la casa del viejo Zaratustra, en las Carolinas, con todo Madrid a sus pies: "Sentía asombro, extrañeza, por esta vida ruda que le rodeaba, teniendo á la vista un gran núcleo de civilización [Madrid]. El pasado, duro y cruel, la infancia del hombre, apenas despojado de su primitiva animalidad, acampaba á las puertas de una villa moderna" (120). El deseo de regreso al corazón de la villa es obvio y no tardará en conseguirlo, aunque sea momentáneamente y a fuerza de prostituir su pluma y venderse a los intereses de los mismos que ahora critica.

Cercano a este mismo sector del extrarradio noroccidental, más precisamente en El Pardo, toma lugar la plasmación de las premisas reivindicatorias de los más necesitados: el *Mosco* hace su agosto cazando en terrenos de la realeza. Emulando a los anarquistas Jesús y Canuto de *Aurora*, se alimenta a sí mismo y a su hija, y reparte el producto de su cacería entre los vecinos de Tetuán, donde vive. *El Mosco*, "evadido de las grandes aglomeraciones humanas" (76) le da un toque de primitivismo a este sector tan cercano a la moderna ciudad de luces y tranvías. Había nacido en Madrid, donde vivió y "llegó a regentar una imprenta en la que tiraban varios periódicos que nadie leía" (80). Sin embargo, *el Mosco*,

> se ahogaba dentro de la villa; le repugnaban las calles con aglomeraciones de personas marchando en la misma dirección […]. Amaba la guerra salvaje, ingenua, sin disfraces de civilización […] ; entregábase, á las puertas de una gran población, á una vida prehistórica […] ; con-

> siderando la tierra como suya, sin respeto á tapias que podía saltar, ni á leyes, representadas por hombres que eran mortales como él. (81-82)

Es ésta toda una declaración política que, otra vez, nos remite a *Aurora Roja*, poniendo en práctica, ahora sí, todas las premisas libertarias que aquellos anarquistas sólo llegaron a discutir. Rescato, por otro lado, el contraste que el autor muestra al colocar este tipo de vida primitiva junto a la moderna ciudad, instando a aquellos que sufren las desavenencias y desplantes de la gran urbe, sus instituciones y sus gentes (burguesía y nobleza) a realizar una "reforma agraria" ("considerar la tierra como suya"), a fuerza de las armas. En definitiva, *el Mosco* invita a cambiar la triste realidad que rodea a todos los desheredados, a dejar de vivir de lo que vomita la urbe para comer "suculentas cachuelas" (82). El hermano de El *Mosco*, Manolo *el Federal*, proclamaba la separación autonómica del Estado de Castilla, expropiarle a los reyes El Pardo, La Casa de Campo, los jardines reales de La Granja de San Ildefonso y las posesiones de Aranjuez y hacer "[e] n las orillas del Manzanares […] unas huertas" (94).[25] La respuesta de *el Federal* es coherente con el estado de ánimo de toda una nación (principalmente el proletariado andaluz que hizo vanguardia en las luchas reivindicativas) que se oponía al proceso brutal de acumulación de capital llevado a cabo durante los años de la Restauración, queriendo auspiciar un retorno a la tradición agraria del país.

Este "hombre primitivo", *el Mosco*, junto a los cazadores selváticos de Colmenares, "gentes duras y amigas de la pólvora", conforman una suerte de guerrilla rural, sin ideología, que *motu propio* monta un sistema de cooperación natural más eficiente que el de cualquier grupo político organizado de la urbe y conformado por el instinto de supervivencia y la generosidad innata del ser humano. En la ironía del "¡Viva el monarca que mantiene a sus súbditos!" (78), se reflejan las bases del contrato social rousseauniano que concilia libertad e igualdad y al de *Les Rêveries du*

[25] Algunas de las prerrogativas de Manolo presentan su correspondiente ascendiente en el Blasco político, fundador de periódicos como *El pueblo* y *La bandera federal*, como también promotor, junto con su maestro *federalista* Pi y Margall, de la independencia de Cuba ya en 1895 y del federalismo valenciano. Es necesario resaltar, también, que el poder de los anarquistas, opuesto al de los socialistas, consistía en coincidir con el republicanismo federal en la necesidad de conformar una confederación de grupos autónomos (Carr 442, 454). En *Aurora Roja* es el catalán Prats quien promulga las mismas ideas federalistas de Manolo. También Baroja, en *La dama errante*, presenta al personaje de don Álvaro que se queja de las desigualdades de la sociedad capitalista y de la propiedad privada, culpando al Estado.

Promeneur Solitaire y *La Nouvelle Héloïse*, en donde se expone el rechazo al orden social existente, idealizando la condición del hombre natural y la necesidad del retorno a la naturaleza.[26] *El Mosco*, tal si fuese la figura poética de "El verdugo" de Espronceda, se yergue contra la sociedad monárquica, le devuelve su desprecio y su desafío, y con la mano ensangrentada le arranca la máscara y le muestra su rostro al descubierto. Tal es así que el epíteto que les espeta a los guardias del coto real es el de "ladrones" (91), tergiversando de esta forma el papel de los encargados de cumplir la ley (los verdugos) en ladrones y ellos, los *dañadores*, convirtiéndose en justicieros. En este sentido, cabe resaltar que cuando el narrador describe la cacería de *el Mosco*, acompañado por su hermano Manolo e Isidro, lo hace en un tono poético, recreando el bucolismo del lugar.[27]

Dichas imágenes paradisíacas de El Pardo, "bosque inmenso hermoseado por la difusa luz de las estrellas […] , un inmenso jardín encantado" (99-100), contrastan con la vista desde lejos de Madrid: "El alto de la tapia era como el tránsito de un planeta a otro" (98). De esta manera, se nota también una analogía clave entre *La horda*, *Silvestre Paradox, La voluntad y Aurora Roja* respecto al futuro de la gran urbe moderna representado por la imagen de un Madrid prendiéndose en llamas. Aquí en *La horda* la cita: "volvió Maltrana la cabeza y vió flotando á sus espaldas, sobre los carros negros, un velo rojo, un resplandor de lejano incendio, que coloreaba gran parte del horizonte. Era el vaho luminoso de Madrid invisible" (95) coincide con las imágenes impresionistas de Madrid hechas desde lo alto tanto en *Silvestre Paradox* como en la *Trilogía de la lucha por la vida* y en *La voluntad*.[28] "[L] a nube roja que se cernía sobre Madrid" se le representaba a Maltrana como "un símbolo de la vida moderna, de la desi-

[26] Este aspecto es coherente con lo expresado por Álvarez Junco cuando dice que los anarquistas son continuadores de la escasa tradición de las utopías "pastorales", no ciudadanas, que surge a partir de Rousseau (*El contrato social* 313).

[27] Ya lo había hecho Baroja en *Silvestre Paradox*, considerando a este lugar como "rincón de aldea encantador" (45). Por otro lado, cabe resaltar que Blasco Ibáñez participó de una cacería en El Pardo el mismo año de publicación de *La horda* (Zamacois, *Blasco Ibáñez* 72-3).

[28] Las imágenes en aquellas novelas que narran la figura amenazadora del reptil de la fábrica de gas; el sol del poniente y las hogueras en torno a las orillas del Manzanares tiñen de blanco a la ciudad, que "parece incendiarse" (*Silvestre* 49); el recorrido que hace Azorín de Madrid a Getafe, en el que van quedando atrás los rojizos edificios que emergen reciamente del cielo de una Corte-villa moderna (*La voluntad* 202), mientras el personaje se estremece entre el ruido de las locomotoras y las luces centelleantes de las bombas eléctricas. En *Mala hierba* se dice que salían de la fábrica de gas "llamaradas rojas como dragones de fuego" y "una humareda negra, como la espiración poderosa de un monstruo" (313, 315).

gualdad social implacable y sin entrañas" (106). Estos elementos simbólicos, que Pablo Gil Casado los considera propios de las novelas sociales del nuevo romanticismo de los años treinta (34-36), ya están presentes en *Aurora Roja* y *La Horda*: el amanecer o aurora del triunfo revolucionario, el fuego como símbolo destructor y las estrellas que guían al revolucionario y le señalan el camino hacia el futuro.[29]

Ya estrictamente en el plano político, mientras Maltrana piensa en los dichosos, "los ahítos", descansando al calor de la civilización, sueña, exactamente igual que Juan en *Aurora Roja*, que "la hoguera […] se extinguiría […] ; y cuando sólo quedasen rojos tizones, vendría la gran pelea […] el empujón arrollador de la muchedumbre […] para apoderarse de todas las riquezas de los felices: de los bagajes que contienen el bienestar monopolizado por ellos" (106). En este sentido, el propio pensamiento político del autor, "líder de masas", como apunta Facundo Tomás ("Introducción a *La maja*" 47), se mezcla en la narración y, frente al exacerbado individualismo de muchos de los noventayochistas que despreciaban (o más bien le temían) a las masas, Blasco, a través de su personaje, se convierte en agitador del pueblo oprimido.

Madrid-Centro: adefagia, regurgitación y lanzamiento de la producción material y literaria

Maltrana purgaba sus fracasos literarios en las tabernas, cafés y chocolaterías estudiantiles en torno a la Universidad en la calle ancha de San Bernardo. Los cafés de Peláez y el de la Universidad y los prostíbulos de los callejones inmediatos a los mismos le servían de cobijo al periodista en épocas en que todavía gozaba de la pequeña fortuna heredada y en las que trataba de darle un "sentido helénico" a la vida. Ahora "la vida no era alegre" (56). Maltrana frecuentaba "una mesa de futuros genios" (57) en el Fornos y leía por las tardes en el Ateneo para darle seriedad a su vida como "escritor y pensador independiente" (57). Sus contertulios, miembros de la "tumultuosa e ingobernable República de las Letras" (57), se autoerigían como "los verdaderos y únicos poetas" (58) en detrimento de la "fauna marítima" constituida por los escritores españoles, los románti-

[29] Al respecto, el Capítulo II de la Tercera Parte de *Aurora Roja*, "Paseo de noche-Los devotos de la santa dinamita", es paradigmático.

cos franceses y Zola, todos ellos "autores célebres que se envilecen buscando el ser comprendidos por todo el mundo, por el miserable pueblo y la repugnante burguesía" (58). Bernardo G. de Candamo, escritor de la época y amigo de Alejandro Sawa, confirma lo dicho por el narrador de *La horda* en un artículo publicado en *El mundo* a propósito de la publicación de *El canto errante* de Darío: "Palacio Valdés, D. Benito Pérez Galdós, Clarín, todos eran blanco de nuestros heroicos furores. En las mesas de los cafés quedaba mal parado el nombre de tales ciudadanos ilustres. Era necesaria una terrible y formidable revolución" (cit. por Allen Phillips *Alejandro Sawa* 73-74).

Abdica Isidro Maltrana de tales reuniones y gentes y comienza a "pensar en la conquista del pan" (63). Maltrana vuelve a intentar forjarse su futuro literario otra vez en el corazón de la gran urbe y utiliza el periodismo y la traducción como escalones para alcanzar no ya la fama, sino el sustento material que le garantice su supervivencia. En el primer capítulo de la novela, en lo que considero una de las recreaciones más concretas y profundas de la vida literaria madrileña de principios de siglo, el autor traza un claro y contundente paralelo entre la necesidad de fama y dinero por parte del artista y su desigual correspondencia famélica, falta de compresión, depreciación e ignominia que le propinan sus pares y superiores. La comercialización del arte literario presenta varias facetas que el autor valenciano cree dignas de destacar. En la traducción, labor literaria por demás importante en aquella época finisecular, se observa la intervención de amigos-intermediarios, "que, a su vez, habían recibido el encargo de los traductores que firmaban la obra" (12). Las traducciones le valían al joven escritor la comida de un día. Cuando estas escaseaban, los retorcijones de hambre hacían mella en Maltrana que, "sentía feroces deseos de herir á alguien" (13).[30] En la redacción del periódico (de tendencias si no anarquistas, por lo menos socialistas de acuerdo con la descripción del narrador), Maltrana daba rienda suelta a su teoría absolutista sobre la instrucción pú-

[30] Para el tema de la explotación de los bohemios productores de arte, véase la "Introducción" a *Los proletarios del arte* (págs. 9 a 24). Paul Aubert documenta los problemas y la falta de legislación de los asalariados de la pluma a principios de siglo. Entre otras cosas, los periodistas no tenían horarios y los rotativos solían pagar bien a sólo dos o tres periodistas profesionales, carecían de fondos documentales y de archivos. No será sino hasta la aparición del periódico *El Sol* (pionero en brindar beneficios sociales) en 1917 que se empiece a tratar de normalizar la labor periodística. Recién en 1919 se dictará el Estatuto del periodista (119).

blica y a su deseo de desasnar al país: su revolución alfabetizadora alentaba similares objetivos a los del anarquista Juan de *Aurora Roja* y su intento de acercamiento entre el arte y la cuestión social. Como apunta Pierre Bourdieu en *Las reglas del arte*, esta violencia es la clara reacción de la bohemia artística y literaria al observar el triunfo de la burguesía y hacia el arte que ésta encarga y consume (80).

De cualquier manera, en el afán de ser un hombre serio, Maltrana renuncia a "aquella vida bohemia que le hizo atascarse á más de la mitad de la carrera universitaria" (108). "La buena", no en forma de revolución como pregonaba en la redacción del periódico, sino la que le abriría la puerta a su nueva vida de burgués y convertiría su arte en otra mercancía de la cultura materialista e industrial, la tenía el mismo marqués que le había echado de la casa de su mecenas. El marqués, que "también [era] escritor" (132), le propone a Maltrana que "le ayude" a escribir un libro que lo consolidase como economista y "pensador serio para alcanzar la cartera de ministro el día que su partido volviese al Poder" (133). De esta manera, "la subordinación estructural" (Bourdieu) promueve nuevos vínculos entre literatos o artistas y la nueva burguesía, y explica cómo los primeros deben claudicar en sus aspiraciones artísticas en pos de conseguir el mecenazgo de los segundos. Este marqués junto a aquellos personajes nobiliarios que aparecen en *Silvestre Paradox*, el dueño de la buhardilla de la calle Tudescos y Manresa, el comerciante acaudalado, conforman la nueva burguesía madrileña, la cual abrigaba como máxima aspiración ahorrar lo suficiente para convertirse en nobleza. Estos burgueses, que también fueron fuente inagotable de cuadros costumbristas en el XIX, ya en el siglo XX, son también criticados, pero en muchos casos (como en *Silvestre Paradox* o en *Bohemia sentimental* del guatemalteco Enrique Gómez Carrillo) son utilizados por los bohemios o escritores profesionales no sólo para sobrevivir (el famoso sablazo), sino también para costear sus empresas editoriales.

Después de la admonición del marqués hacia Maltrana para que se abstenga de "mezcla[r] en la obra ideas de esas diabólicas y modernistas" (134), lo insta a escribir sobre "el verdadero socialismo [a la postre título del libro] uniendo las exigencias de la época con las santas tradiciones y los intereses creados" (134). Dicho "himno a la caridad" en el que los ricos le dieran a los pobres bienes materiales a cambio del respeto de estos últimos hacia los primeros le causa risa a Maltrana, que igualmente entrega su prosa y su dignidad a la piratería literaria sin "senti[r] el más leve remordimiento por este trabajo de mercenario que acababan de entregarle"

(137). Sentía Maltrana "fe en el porvenir, los ensueños de ambición que acompañaban todos sus momentos de bienestar físico" (205-6). Si bien es cierto que el personaje destaca por su desmesurada ambición de triunfo y riqueza, se debe subrayar que muchos bohemios poseían casi los mismos objetivos pecuniarios. Más allá de expresar de forma gutural su "voto de pobreza", condición, para muchos, *sine qua non* para formar parte de la tribu bohemia, también consideraban esa penuria como una etapa de transición necesaria que cambiaría radicalmente una vez consagrados, trayéndoles si no riqueza, por lo menos un modesto bienestar que les permitiría vivir cómodamente en su nuevo rol de escritores profesionales. Luciano, personaje principal de *Bohemia sentimental*, así lo siente: "¿Qué importa la pobreza? Todos los grandes poetas han sido pobres al principio y luego ricos, muy ricos... Yo seré rico, más tarde" (125-6).

El personaje "opta" por vender su libertad individual y su dignidad para obtener los beneficios que ostentan la burguesía, la nobleza y la clase burocrática-dirigente. En el afán de conquistar la fama y el dinero, la imagen simbólica de Maltrana en coche y con lacayos de chistera y galones, "pas[ando] en carretela por la Puerta del Sol, frente á su oficina" (207) es más que elocuente. Ya no es más el sueño revolucionario de tomar el centro con las masas y destruir el orden tradicional establecido, sino el egoísta impulso burgués de promover el *status quo* e integrarse a esa misma raza que antes decía desdeñar, "por más que hubiese nacido entre los estercoleros de Tetuán" (203). Maltrana pagará un alto precio por su desmesurada ambición en el seno mismo de la ciudad que lo expulsará, lo evacuará luego de haberlo usado (masticado) hacia un sector incluso más pobre que el del extrarradio Norte, las Cambroneras. En este sentido, para desestimar la posibilidad de una lectura determinista del caso, quiero insistir en que el fracaso de Maltrana en la ciudad no es a causa de su origen, sino que radica en el deseo, moderno, o mejor dicho heredado de la moderna sociedad capitalista, de querer hacerse rico con su pluma, cuestión que le valdrá la esclavitud permanente en manos de los usureros de la intelectualidad. Y el mal, como bien apunta Cardwell, viene de la ciudad ("Blasco Ibáñez y el 98" 327), centro neurálgico del poder económico, factor común a todos los escritores finiseculares y que se puede rastrear hasta *El frac azul,* escrito a mediados del siglo XIX.

De esta forma, el autor, inteligentemente, le hace dar cuenta a su personaje de que no es ni más ni menos que otro busca, un busca intelectual, pero un busca al fin: "Maltrana salía diariamente en busca del pan. Iba a

Madrid […] á mendigar […] Era el pobre roedor, tímido, anonadado, que trepaba desde el fondo de su madriguera á las alturas de la gran población, esperando una migaja del banquete de los fuertes" (326). Y la migaja no llega; por eso, el narrador acompaña las entradas a Madrid del personaje principal con una muy acertada escenografía que denota desolación y muerte. "Vaga" Maltrana por toda la ciudad y no encuentra ni a amigos ni a anteriores mecenas. Así se da cuenta que "[s] u salvación, por el momento, estaba allí [en las Cambroneras] , ya que en Madrid todos eran invisibles, como si el frío endureciese las conciencias, como si la paralización de la vida aislase á los hombres en su egoísta bienestar" (329).[31] Dada su condición de artista, Maltrana "estaba desarmado para la vida" (338); no puede ser trapero ni trabajador manual porque no tiene la experiencia de los mismos, pero tampoco escritor ya que le son cerradas las puertas. Para lo único que le sirven los papeles y libros que trae de Madrid es para quemarlos en una hoguera y así salvar a Feli de una neumonía segura (338-9). La situación ambigua de este "mendigo de levita" le hace recordar sus tiempos de niñez al amparo de la noble señora que le dio cobijo y ahora, en su condición de "transplantado", pensaba que había estudiado sólo para ser infeliz: "Ni era de los ciervos alimentados, ni de los señores que dominan" (341).

Una vez que Maltrana dilapida sus ahorros, cambia el matiz escénico y las impresiones que causa la ciudad en el personaje cuando le son vedadas las posibilidades de un trabajo seguro. La gran urbe se convierte en "un villorrio […] asfixiante como si sobre él ardiese un horno" (253). Las "entrañas podridas" (253) de la villa y el calor y ruido de la calle traen a colación aquella escena predicha por el mismo personaje desde lo alto de El Pardo (y tendrá, por otro lado, su repercusión en *Iluminaciones en la sombra*). Aquel estómago gigante que representaba la ciudad moderna se le venía abajo e invadía su seno, tal cual las paredes de su casa, "los parásitos, chinches y pulgas que bajaban del techo" (253). Allí realiza un replanteamiento de su vida y comienza a pensar que ahora está más cerca de "la miseria de los desheredados de la clase obrera […] , del campo de miseria donde nació" (254-5) que del centro civilizado y progresista que es-

[31] Sawa, tanto en *Iluminaciones* como en una carta a Darío en 1908, utilizará una combinación similar entre el frío de la ciudad, su invisibilidad y la falta de oportunidades. Entre otras cosas, en la carta afirma: "Creyendo en mi prestigio literario he llamado a las puertas de los periódicos y de las cavernas editoriales y no me han respondido" ("Intro a *Iluminaciones*" 52).

taba a punto de expulsarle. En esos momentos Maltrana pensaba en el espíritu revolucionario de *El bachiller* de Julio Vallés, cuya dedicatoria anuncia con tristeza: "A todos los que, nutridos de griego y latín, están muertos de hambre" (255). Irónicamente, Maltrana volverá a la Puerta del Sol, pero no para ocupar ningún ministerio, tal como era su anhelo, sino, y aunque con toda la vergüenza de señorito intelectual, para llevar los "corsés de pobre" (256) que su mujer encinta emballenaba para una tienda de la calle del Carmen.

La última escena, desde lo alto de un motecillo en el cerro de los Corvos no necesita de análisis simbólico alguno, pues es un monólogo político directo del narrador al lector:

> Maltrana permaneció abstraído en la contemplación de Madrid. Vista desde allí, la población era monumental, soberbia. Pocas capitales de Europa parecían tan hermosas […] Madrid, visto desde allí, parecía una capital portentosa, una imponente metrópoli […] La vivienda de los reyes en medio […] , el templo suntuoso, que parecía aplastar con su grandeza las casuchas inmediatas, […] era la imagen completa de una nación; todo parecía haberse concentrado en esta cara monumental de la gran villa […] Después, su mirada se fijaba en la parte de acá del río […] Grandes tejados rotos con anchas brechas […] caserones abandonados […] miserables […] También acampaban frente á esta cara de Madrid […] los vagabundos, los desesperados […] La capital, dominadora, triunfante, parecía abrumar el espacio con su pesada grandeza […] No veía la muchedumbre famélica esparcida á sus pies, la horda que se alimentaba con sus despojos y suciedades, el cinturón de estiércol viviente, de podredumbre dolorida. Era hermosa, sin piedad. Arrojaba la miseria lejos de ella, negando su existencia […] Alguna vez, la horda dejaría de permanecer inmóvil […] Ya no aceptarían los despojos: pedirían su parte; no tenderían la mano: exigirían con altivez. (369-71)[32]

"La horda" ("la Furia" dirá Sawa) se acerca al centro de la "Corte de los milagros" a mendigar el pan, pero también, dado el tríptico centro-poder-abastecimiento de comida, invita a la reflexión en términos de reivindicación social en el que la "ira" de los menesterosos podría tornarse fácilmente en rebelión, arrebato de la comida-poder. La descripción que hace

[32] Véase también el capítulo I de la segunda parte de *La busca* para observar los contrastes entre la corte y los suburbios (61).

Blasco Ibáñez sintetiza muchos de los sentidos que tiene Madrid en las novelas estudiadas en este libro. La monumentalidad y hermosura arquitectónica de Madrid desentona con los contrastes que le ofrece la ciudad Capital del capital: los edificios regios, nobiliarios y burgueses del centro parecen aplastar (fagocitar) las míseras barriadas del extrarradio. A esta metáfora arquitectónica se le puede asociar el aspecto social: las clases altas explotando y hambreando a los proletarios-obreros e intelectuales, expulsándolos del centro y devolviéndoles en forma de detritus social sus despojos y suciedades. En *La busca*, el narrador nos da un imagen parecida desde la periferia: "Aquella tierra, formada por el aluvión diario de los vertederos […] constituida por detritus de la civilización […] , por todo lo arrojado del pueblo [Madrid] como inservible, le parecía a Manuel un lugar a propósito para él, residuo también desechado de la vida urbana" (262).

Por último, la incitación del narrador (autor) a "la horda" para que se rebele, tome por asalto el centro (poder) y reclame lo que es suyo es ciertamente significante. Esta vista desde arriba coincide con la vista desde lo alto de la casa del "trapero, padre eterno" Zaratustra en Bellasvistas, que tenía "á [sus] pies todo Madrid" (30 y 111). El tópico de la picaresca de "ver el mundo desde abajo" adquiere una variante sociológica y topográfica moderna. En el subir y bajar de la vida y tomando como punto de referencia la ciudad, la posición estratégica desde lo elevado da una sensación de supremacía que, conjuntamente a la figura del padre eterno encarnado en el trapero, denotaría y justificaría una lectura esperanzada para los más necesitados. Esta hipótesis cobra solidez si la unimos con la metáfora del "nacimiento del Progreso" que hace Zaratustra en el primer capítulo de la novela: "Lo del progreso ha nacido en mis tiempos […] y tendría gusto en enterarme por mis ojos de hasta dónde alcanza, pues por ahora no es gran cosa que lleva hecho a favor del mediano [se refiere al pobre]..." (31). De esta forma, el porvenir queda abierto, pasándole la posta el autor y político Blasco Ibáñez a la gran cantidad de obreros alfabetizados que lo leían. Coincide con esta lectura un contemporáneo de Blasco Ibáñez, Eduardo Zamacois, observando el tino del valenciano para disparar al "corazón del contrario" en las que denomina "libros de combate" (*La catedral*, *El intruso*, *La bodega* y *La horda*), asegurando que:

> las libertades por el hierro y por el fuego deben imponerse […]. Así lucha Blasco Ibáñez y así debe lucharse […] El novelista arremete violento contra el poder clerical […] , contra esa abominable constitución

> social que puso las riquezas en unas cuantas manos y deja que familias enteras mueran de hambre, de suciedad, de frío sobre una tierra que, mejor cultivada, bastaría á la felicidad de todos. Nada le detiene, y estas cuatro novelas son otras tantas lanzas rotas en pro del Amor, del Trabajo y de la Libertad, los tres únicos caminos que llevan á Sión, la ciudad prometida. (*Mis contemporáneos* 67-8)

En términos marxistas, las condiciones materiales harían posible la realización y culminar con el ya famoso "fin de las utopías" marcusiano. Así, la arenga blasquista no sólo es dirigida a los traperos como Zaratustra, sino también, y quizá con más razón que estos últimos, a la gente de trabajo de las afueras que, como comenta Blanco Aguinaga (aunque lo hace para el caso de la *Trilogía*, también se justifica para *La horda*), son los verdaderos asaltantes de la alta ciudadela (*Juventud* 219). Ellos son los que quisieran penetrar en la ciudad, vivir en ella y gozar de sus beneficios; al fin y al cabo, sin ellos la ciudad perdería su capacidad funcional.

La novela culmina con el narrador diciendo que Maltrana "[o] diaba su cultura, pero pensaba aprovecharla para hacerse pagar más" y que "el dinero y el poder tendrían un siervo más" (374). A pesar de hacer un análisis objetivo de la realidad madrileña desde el cerro de los Corvos, Maltrana no puede dejar de tomar partido por la clase dominante. El tono mercantilista y utilitario de las palabras del narrador sobre Maltrana no hace más explicitar las contradicciones en las que incurre el personaje intelectual-pequeñoburgués al servicio de instituciones de la superestructura. La posición de clase de Maltrana es consecuente con los intereses materiales presentes e inmediatos, coincidiendo con la apreciación que hace Marx sobre la intelectualidad en *El 18 Brumario de Luis Bonaparte*: "para pasar a una posición de clase proletaria, el instinto de clase del proletariado sólo necesita ser educado; por el contrario, para que los intelectuales pequeños burgueses logren pasar a una posición de clase proletaria, su instinto de clase debe revolucionarse" (*Obras escogidas* 260-261).

Maltrana será el único de los personajes de todas las novelas modernistas estudiadas en este libro que no muere ni debe exiliarse. A la larga, más allá de que muchos escritores que han venido a Madrid a triunfar y a lucrar en el "mercado de las letras" hayan intentado ocultar el costado filisteo de su noble profesión, no han tenido otra opción que la que aquí, honestamente, declara Isidro Maltrana, para poder ser alguien dentro de la ciudad letrada y disputarle al burgués (su enemigo, pero a la vez mecenas)

el lugar de poder socio-cultural que le corresponde. Dicha situación tendrá su correlato en *Iluminaciones en la sombra*; esta vez, Sawa, otro escritor que también deberá luchar contra los obstáculos que le presenta la urbe, no claudicará en su ideología y deberá pagar con su vida el hecho de no venderse ni al dinero ni al poder. Sólo con el tiempo, cuando hayan llegado a defender "no sus intereses presentes, sino sus intereses futuros" y "abandonen sus puntos de vista, para adoptar el del proletariado" (Marx, "Manifiesto", *Obras escogidas* 513-514), narradores como José Más, Isidoro Acevedo, Julián Zugazagoitia, Manuel Benavides, Joaquín Arderíus, César M. Arconada, Andrés Carranque de Ríos, Alicio Garcitoral y Ramón J. Sender ampararán una posición revolucionaria y consagrarán sus fuerzas a la clase obrera. Dejaremos de hablar entonces de novelas sociopolíticas —aunque las referencias a éstas como cimiento del género serán imperecederas— para hablar de novelas sociales revolucionarias.

Capítulo III

LA BOHEMIA HISTÓRICA MADRILEÑA: *ILUMINACIONES EN LA SOMBRA* Y *TROTERAS Y DANZADERAS*

Como ya lo anunciaba Pérez Escrich en *El frac azul* (primera novela sobre la vida bohemia madrileña, publicada en 1864), "la *vida bohemia*, como dicen los franceses, apenas se comprende en provincias, pero en Madrid ya es otra cosa; porque Madrid es el inmenso hospital donde se refugian todos los desheredados, todos los soñadores, todos los perdidos de España" (4). En este contexto, en este capítulo analizo la representación espacio-temporal de la ciudad de Madrid en las narraciones en las que los bohemios finiseculares y de principios del siglo XX comparten el mercado literario de la corte-villa con los escritores modernistas profesionales, regeneracionistas y, posteriormente, con los iniciadores del efímero movimiento ultraísta en España. Teniendo en cuenta la indisolubilidad del binomio "bohemia-ciudad", el objetivo de este capítulo radica en observar de qué manera va evolucionando la figura trasgresora del bohemio en la sociedad capitalista de la Restauración, desde su primitivo rol denunciador del malestar en la cultura y su importante contribución a la invención del estilo de vida urbano del artista, hasta su conversión en escritor profesional, su fracaso personal o su marginalidad. Estas dos últimas variantes propiciarán, más tarde, la doble utilización literaria del bohemio: por un lado, en la literatura posmodernista,[1] para elaborar la estética esperpéntica; y, por el otro, en la ultraísta, para revivir el espíritu anarco-aristocrático del "bohemio maldito" (no así su estética decadentista), en el afán de llevar a cabo la ruptura simbólica contra el "arte útil" (variante oficial del arte social) de los regeneracionistas del 14. Esta ruptura le abre, *a posteriori*, el camino a las vanguardias.

[1] No me refiero al posmodernismo actual, sino al posmodernismo según se entendía en aquella época (luego del modernismo).

Iluminaciones en la sombra de Alejandro Sawa es fundamental para el estudio de la literatura bohemia y modernista porque resume casi todos los recursos estilísticos y temas de las novelas urbanas de principios de siglo XX, desde *Silvestre Paradox* de Pío Baroja (1901) hasta *Luces de bohemia* (1920) de Valle-Inclán: anarquismo literario y político, autobiografismo, impresionismo y, fundamentalmente, el rol antagónico que juega la ciudad en la construcción de los personajes y en la elaboración de la trama. *Troteras y danzaderas* es una novela que desde los estudios seminales de Andrés Amorós (hace ya treinta años) ha sido poco estudiada y que en el tratamiento esperpéntico de la bohemia madrileña se adelanta siete años a *Luces de bohemia*. Con *Troteras y danzaderas* se experimenta el notorio cambio en el campo cultural madrileño, acompasado con la renovación generacional de los escritores (surge la Generación del 14) y el reordenamiento, importancia y desplazamiento de los cenáculos artísticos y de los lugares de esparcimiento de la burguesía y del proletariado. En la comparación entre *Iluminaciones en la sombra* y *Troteras y danzaderas* el lector puede apreciar con claridad la diferencia latente en el desarraigo, la proscripción y la rebelión contra la forma institucional burguesa de la bohemia real (*Iluminaciones*), y la romantización (à la Murger), coqueteo con la libertad, sentido de irresponsabilidad y, a su vez y contradictoriamente, la repulsión que sienten los burgueses por el desorden y la anarquía de la bohemia.

Antes de comenzar con el análisis de los textos, conviene diferenciar brevemente las tres generaciones bohemias madrileñas. La primera, compuesta por Florencio Moreno Godino, Roberto Robert y Antonio Altadill, entre otros, aparece en *El frac azul* de Pérez Escrich. Esta primera bohemia —dedicada a los folletines, al teatro y al periodismo— está identificada con el radicalismo político y social y, en gran medida, es producto de la revolución de julio de 1854 (Fuentes, "Madrid" 77). La cronología de esta bohemia primigenia se extiende hasta la década del ochenta del siglo XIX. Su cartografía está conformada por las calles aledañas a la arteria principal de Atocha, los barrios bajos alrededor de la calle de Lavapiés, la plaza de Santa Ana, Puerta del Sol, carrera de San Jerónimo y calle de Alcalá. La segunda generación de bohemios (los de la "Santa Bohemia") se discutirá seguidamente en el apartado sobre *Iluminaciones en la sombra*. Esta generación comenzó en la última década del siglo XIX, entró en su apogeo con la gestación de la revista *Germinal* en 1897, formó parte de las redacciones de *Democracia Social*, *El País* y *El Progreso* y caducó hacia

1909. Debido a la renovación edilicia y tecnológica de la capital española a partir del tercer lustro del siglo XX, analizaré con más profundidad en el próximo capítulo la labor literaria de la "tercera generación" de bohemios (Pedro Luis de Gálvez, Alfonso Vidal y Planas, Armando Buscarini, Eliodoro Puche y Antonio Hoyos y Vinent, entre otros) en el movimiento ultraísta descrito por Cansinos Asséns en *El movimiento VP*.[2] Sin embargo, esta tercera generación —que corresponde a la de los bohemios surgidos al cabo de la primera década del siglo XX y que se eclipsa hacia la tercera década del siglo pasado— ya aparece también en *Troteras y danzaderas*.

1. *ILUMINACIONES EN LA SOMBRA* (1909) DE ALEJANDRO SAWA.[3] LEGADO ESPIRITUAL Y LITERARIO DEL VÍA CRUCIS URBANO DE LA *SANTA BOHEMIA*

Isidro Maltrana en *La horda* termina justificando la necesidad de encauzamiento de su vida y, más allá de su poco feliz resolución de vender su pluma al mercantilismo literario, se puede evidenciar que recupera la voluntad para vencer los obstáculos que le presenta la profesión de escritor en aquel Madrid de principios de siglo. El tema de la voluntad (ya sobradamente estudiado en la novela homónima de Martínez Ruiz, por cierto) vuelve a hacerse presente en *Iluminaciones en la sombra*, erigiéndose como uno de los motivos principales que originan la narración: la necesidad de retomar la pluma para darle "batalla a la vida" (77), como el mismo Sawa sugiere en la primera oración del libro. E insiste Sawa, seguidamente, en la necesidad de la escritura como "terapéutica" para "rectificar" tanto el colapso constante de su voluntad como la "falta de orientación" (77). En el prólogo a *Iluminaciones en la sombra*, Darío define al bohemio sevillano como un hombre "brillante, ilusorio y desorbitado" (69), cita que guardará una significativa concomitancia con el postrer tributo valleinclanesco a la por entonces ya extinta "Santa Bohemia", entronizada en la fi-

[2] Si bien no se estudiará de manera individual, *Luces de bohemia* será utilizado continuamente en este capítulo como texto de referencia. La filiación bohemio-modernista y la efímera etapa ultraísta de Valle, así como la referencia constante a los cronotopos, que es clave en el esperpento del escritor gallego, servirán de factores cohesivos y teóricos en relación a los dos textos analizados en este capítulo.

[3] Si bien la novela/dietario se publica póstumamente en 1909, Sawa reúne en el texto artículos (fechados y algunos ya publicados) desde 1901.

gura de Sawa y escenificada en el seno de un "Madrid absurdo, brillante y hambriento".

La empresa de canalizar las necesidades espirituales, profesionales y pecuniarias del sempiterno bohemio marca la tónica de *Iluminaciones en la sombra* y, por ende, dada la naturaleza autobiográfica del texto, estigmatiza el sinuoso sendero de su vía crucis madrileño en los últimos ocho años de su vida. El texto recoge una serie de impresiones "heterogéneas" (77) que sumadas al anacronismo de las fechas de los capítulos/ jornadas dan una impresión de anarquía que conjuga con la ideología del autor. Además, por sobre todas las cosas, el texto del bohemio sevillano marca el sentimiento del hombre moderno (y del autor modernista) que intenta representar a su mundo (y/o autorrepresentarse) en un contexto hostil que le rechaza. No en vano, el mismo autor dice que en el ejercicio mismo de escribir su dietario radica la "formación de su personalidad […] : deforme, deformad[a]" (78), pero también marcada por el sello modernista de la elegancia en el estilo y la erudición. Las veintiocho partes (capítulos, jornadas, fragmentos) del libro serán narradas (pero no siempre estarán referidas) desde el corazón de la corte-villa, específicamente desde el Barrio Latino madrileño ya delineado en el análisis de *Silvestre Paradox* ("Apartado 1", Capítulo I).

Por ende, el espacio narrativo de *Iluminaciones en la sombra*, conformado por una cartografía común a la ya mencionada primera generación de bohemios, también comprende sectores aledaños a la Universidad, la calle ancha de San Bernardo y se adentra en el corazón del Madrid de los Austrias: calles de Arenal, Montera, de la Manzana, Espoz y Mina, Príncipe, Plaza Mayor, Conde de Romanones, calle del Prado, hasta incluso llegar a Recoletos. Este entramado callejero albergará a los bohemios de la segunda generación, compuesta por Alejandro y Miguel Sawa, Rafael Delorme, Silverio Lanza, José Nakens, Luis París, Joaquín Dicenta, Antonio Palomero, Emilio Carrère, Manuel Paso, Ernesto Bark y Eduardo Zamacois. Todos ellos, con Joaquín Dicenta como director, formaron parte también de la redacción de *Democracia Social*, cuyo primer número sale el 8 de abril de 1895. En las páginas de esta revista se empezaron a examinar los problemas del proletariado español desde un punto de vista marxista, ofreciendo el contraste entre las medidas de los gobiernos de turno para solucionar el problema social, la teoría y la práctica de la sociedad y sus instituciones, sus altas ideas y su hipócrita realidad (Pérez de la Dehesa, *El grupo Germinal* 39).

En la redacción de *El País*, órgano del Partido Republicano-Progresista y, más tarde, pasando a declararse "Diario republicano socialista revolucionario", ya colaboraba el joven Martínez Ruiz, "radical, anarquista teorizante", como lo recuerda Lerroux (Pérez de la Dehesa, *El grupo Germinal* 42). *El Progreso*, cuyo primer número aparece el 31 de octubre de 1897, era un periódico que publicaba artículos "petardistas" de corte extremista. Entre otras reivindicaciones sociales, *El Progreso* acompañó la causa para la liberación de los presos de Montjuïc e intentó una aproximación más profunda con el obrerismo. Por su parte, en las publicaciones de *El País* y *El Progreso* son fundamentales las tendencias reformistas de la vida social española. Sin embargo, como bien lo explica en su singular estudio Pérez de la Dehesa, la participación de la mayoría de los jóvenes literatos bohemios en estos periódicos no cuajó sistemáticamente en la práctica revolucionaria ya que no atinaban a aceptar la disciplina y la ideología de un partido obrero (*El grupo Germinal* 46). Ya en la época de esplendor de *Germinal* (hacia finales del año 1897), revista que en un primer momento se acerca al socialismo positivista de Zola y al anarquismo de Ernesto Álvarez y Vicente Icaza, también se aboga por el advenimiento de la II República, "como punto de arranque para el triunfo del socialismo" (Pérez de la Dehesa *El grupo Germinal* 59). Las épocas segunda (1898), tercera (1901) y cuarta (1903) de *Germinal* también naufragaron en la indefinición ideológica, concluyendo Joaquín Dicenta en torno a 1903:

> Inspirándose en ideas de revolución y adelanto, los redactores de *Germinal* trataron de convertir sus ideas en hechos. Para conseguirlo totalmente, gran parte de ellos dejó la redacción de *Germinal* por la de *El País* y proclamó desde sus columnas la urgencia de que el Partido Republicano y el Partido Obrero se unieran a fin de lograr juntos la muerte completa del sistema social y político que era la perdición de España. Aquella empresa fracasó […] [A] quellos jóvenes se retiraron, la mayor parte de ellos, no desalentados por la derrota, esperanzados en el porvenir; cada uno de ellos en su esfera de acción siguió trabajando aislada y enérgicamente por el triunfo de sus ideales ("Adelante", *Germinal* No 1. cit. por Pérez de la Dehesa, *El grupo Germinal* 93)

Estas vacilaciones entre convicción y acción son coherentes con "la falta de orientación" que observa Sawa y se reflejan en las páginas de *Iluminaciones la sombra*.

La identificación de Sawa como ejemplo perfecto de toda la "Santa Bohemia"[4] madrileña (Aznar Soler 56, Fuentes, "Madrid" 77, Phillips, *Alejandro Sawa* 9) permite al crítico y al lector focalizar su atención en las relaciones sociales que se dan dentro de este estrecho y cerrado grupo y, al mismo tiempo, evocar la decoración urbana y el atrezo de los bohemios: el café, las redacciones de periódicos, el Ateneo, los teatros y las tertulias callejeras. En las tabernas y cafés vecinos a la Puerta del Sol, "únicos centros intelectuales de la corte" (*Iluminaciones* 102) y "lugares de destierro" (209), según Sawa, es donde el minúsculo cenáculo de atenienses literarios se siente protegido, alejado de la mediocridad mundanal de aquel pueblo "de tenderos y burócratas", como define Martínez Ruiz a Madrid en *La voluntad* (197).[5] Entre muchos otros, el puertorriqueño Luis Bonafoux (otro de los olvidados de la literatura española) recuerda a Sawa en la Puerta del Sol: "A altas horas de la noche suele detener a un amigo, y debajo de un farol de la Puerta del Sol le declama un artículo o leyenda" ("Sawa, su pipa y su perro," cit. por Phillips, *Alejandro Sawa* 52).[6]

Decíamos en el Capítulo I que a lo largo de su vida, Pío Baroja siempre mostró más aversión que simpatía por la bohemia. No obstante sus detracciones hacia la bohemia madrileña en *Los últimos románticos* y en sus *Memorias*, el escritor vasco acierta el diagnóstico crematístico y sociológico sobre su surgimiento, proliferación y trascendencia política. Baroja culpa al desastre ultramarino la reducción del número de empleos: "al verse tantos hombres sin oficio, sin medios de subsistencia y sin provenir, se desarrolló […] una bohemia áspera, rebelde, perezosa, maldiciente y malhumorada. […] No había otra manera de resolver la existencia" (*Desde la última vuelta* I, 439). Por su parte, en *Los últimos románticos* definiría ya no el sueño *murgeriano* de la bohemia sentimental, sino la lucha de clases en el corazón de la urbe. Los bohemios querían "de un solo

[4] Vale mencionar que la publicación de Ernesto Bark de un libro titulado *Santa Bohemia* se hará recién en 1913. En el texto me refiero al grupo "Santa Bohemia", que, obviamente, luego le dará el nombre al libro del escritor bohemio de origen polaco (Bark).

[5] Para tener una visión histórica de tan simbólico sitio es de lectura obligatoria "La Puerta del Sol" del libro *Madrid, escenas y costumbres* de Gutiérrez Solana.

[6] También el alemán Hermann Bahr comenta que el grupo de *Gente Nueva*, al que pertenecía el bohemio sevillano, le "resultaba familiar porque se pasaba todo el día en los cafés de la Puerta del Sol" (*Alejandro Sawa* 59). Velasco Zazo dice recordar a Alejandro Sawa en el café de la Luna (calle de San Carlos y Tudescos), ya ciego, caminando con el auxilio de un hermoso perro. Antonio Machado, aficionado a la mala vida de joven, también refiere algunas notas sobre la "turba de famélicos bohemios" en torno a la Puerta del Sol.

golpe hacer avanzar a la Humanidad unos cuantos siglos" (139). No podían detener aristócratas y clericales "la revolución socialista" que pregonaban los bohemios haciéndose eco de las predicciones de la Internacional (139). Mientras que de salones y palacios salía una tendencia al orden,

> de los cenáculos literarios del Barrio Latino, de los estudios de los pintores, de los escenarios de los teatros, brotaba la protesta contra el régimen social. Arlequín se vestía de conspirador; la bohemia se preparaba para hacerse revolucionaria, no la bohemia falsa y ridícula de Murger, sino la bohemia cínica, llena de ansias, de Julio Vallés (140).

EL *FLÂNEUR*, LA MULTITUD Y EL COMPROMISO

Coherente, por ende, con los odios violentos y cóleras feroces de la pluma de Sawa y, por su parte, con la estilística de la narrativa modernista, se observa en *Iluminaciones en la sombra* que la representación impresionista de la ciudad exhibe una clara cohesión entre el estado de ánimo del que narra (Sawa) y los detalles climáticos y topográficos que "decoran", más que la acción presente, la narración de acciones pretéritas que se dan tanto en el seno de Madrid, como en París. Debido a la naturaleza (auto)exiliante de Sawa desde su regreso (de París) a la corte española a mediados de 1896, en *Iluminaciones en la sombra* surgirán continuamente referencias simbióticas entre cronotopos como el de la cárcel y la tumba en relación con el albergue del escritor y, en mayor escala, y dada la opacidad y parálisis de las instituciones y gentes (principalmente la burguesía) que conforman el campo cultural de la corte, el leprosario o el cementerio. De esta forma, con Sawa (como luego también con su alter ego Max Estrella, en *Luces de bohemia*) recorremos lo que Víctor Fuentes denomina "las obligadas estaciones de los bohemios", desde la buhardilla al cementerio, pasando por la librería, la taberna, la cárcel, la redacción del periódico, el café, el jardín, la plaza, "todo un entrecruzamiento de calles en precipicio […] con amago de suicidio en el Viaducto" ("Madrid" 78), hasta morir de hipotermia en medio del arroyo.

Cuando el bohemio andaluz resuelve salir "[a] la calle, a la batalla, a luchar con fantasmas" (*Iluminaciones* 80), descubre los peligros que acarrea el trance: "Agorafobia […] miedo que ataca a los atáxicos en la calle, haciéndoles ver zanjas y pozos abiertos por todas partes […] ; enfermedad moral, […] horror de la ciudad, horror de la plaza pública, ho-

rror de la gente" (179). El choque con la realidad de aquel "país letal de la miseria" (184), representado por "calles en que al andar se pisan corazones, y […] fantasmas que ocultan bajo sus túnicas de niebla puñales y amuletos contra la dicha humana" (80), presenta claras equivalencias con el artículo de Larra, "Fígaro en el cementerio", y con los capítulos de Las Ventas y El Rastro narrados desde el punto de vista del personaje intelectual (Azorín) en *La voluntad* (analizado en el Capítulo I). Esta parte de la ciudad representa un verdadero laberinto, un vehículo moderno para el viaje de aventuras. Las posibilidades que presenta este tipo de entramado urbano, y que metafóricamente se pueden emparentar con las vicisitudes del personaje, radican en la imposibilidad de moverse libremente sin encontrar obstáculos. El simbolismo urbano, como lo explica Gelfant, conjuga los elementos físicos de la escenografía con las características sociales o psicológicas de la vida urbana (19): ver, atravesar, narrar e intentar descifrar este laberinto callejero es parte de un mismo proceso que el personaje (o el narrador) vive activamente y en el que el entramado requiere que el mismo se mantenga alerta de los peligros que la ciudad le puede presentar: esquinas, calles cortadas, tráfico y multitudes. Mientras como plano o mapa, la ciudad acoge y orienta; como laberinto, en cambio, despista y destruye (Benjamin, *One Way Street* 170, Pike 121, Dougherty 136, Zubiaurre 230). El mismo Baroja evoca *Las calles siniestras* de aquel Madrid: "No sé cual de estas calles tortuosas y siniestras se llevaría la palma en estrechez, en sordidez y en negrura (*OC* 816). La representación dislocada, que, otra vez, anticipa e invita a la analogía con el laberinto valleinclaniano en *Luces de bohemia* (que ha estudiado Dru Dougherty en "La ciudad moderna"), equivale a la imposibilidad del personaje de resolver el rompecabezas urbano y su consecuente falta de aceptación dentro del seno social, que a la postre se traducirá en la marginación o eliminación del mismo (como también sucede con los personajes-artistas Silvestre Paradox en la novela homónima, Azorín en *La voluntad* y Juan Alcázar en *Aurora Roja*). Walter Benjamin observa que la ciudad es la realización del antiguo sueño de la humanidad, el laberinto. Es una realidad a la que el flâneur, sin saberlo, se somete ("The flâneur" 426). De esta forma, el sometimiento al que refiere el crítico alemán es también una de las condiciones básicas para elaborar una literatura modernista en la que el sentido de realidad y de ciudad tangible cede a la naturaleza "embriagada", de nervios sobresaltados, del personaje intelectual-artista de la novela modernista. Las ma-

sas, por otro lado, son las que contribuyen a la embriaguez del artista ("The flâneur" 446).

Baudelaire, por su parte, decía que "el flâneur era un espejo tan inmenso como la multitud misma" (Benjamin, "The Painter of Modern Life" 13). En este sentido, la ciudad superpoblada le produce a Sawa la misma "reacción moral" que Walter Benjamin descubre en los novelistas y poetas sociales franceses del XIX (Hugo, Sue, Barbier), en Edgar Alan Poe, y en Friedrich Engels cuando visita Londres ("Sobre algunos temas" 98-107); ésta es una visión del observador urbano que refleja "la desesperanzada vida venidera de los habitantes de las grandes ciudades" (Benjamin, "París, capital" 134). Si bien en un momento Benjamin apunta que "dar un alma a la multitud es el verdadero fin del *flâneur*", no podemos pensar que Sawa es un *paseante* de galerías comerciales, sino más bien uno de tipo "maníaco", emparentado a veces con la representación "barbárica" de la multitud que hace Poe en *El hombre de la multitud*, y, a veces, con "los frescos ciudadanos de Víctor Hugo" en *Los miserables* (Benjamin, "Sobre algunos temas" 97, 100, 102, 105, 107, "The flâneur" 426-427). No son hombres los que caminan por el centro de la corte-villa, sino entes deshumanizados: "[j]etas, panzas, ancas, y por dentro, en vez de almas, paquetes de intestinos y vísceras inferiores" (*Iluminaciones* 78). La metáfora escatológica (vísceras-barro) será recurrente en toda la narración y sirve, en primera instancia, para trazar un paralelo entre la miseria deshumanizada de la urbe, el detritus de la civilización, los obstáculos que le presentan las instituciones encargadas de la producción cultural y el régimen oligárquico de la Restauración. Es todo ello un sistema que Sawa impugna con sus escritos, pero que sin embargo es causante de la "larga agonía […] atáxica" (83) del escritor bohemio-modernista. Sawa, en su artículo "Hay que insistir", publicado en el número cuatro de la revista *Germinal* de septiembre de 1903, une Madrid con su naturaleza corruptiva, evoca la condición carcelaria de su estancia en la corte-villa e invita al suicidio o al desarraigo. Este artículo lleva al lector a trazar una analogía de atisbos degenerativos con el barojiano "Madrid es una cloaca" de *Silvestre Paradox*:

> Vivimos […] los forzados de Madrid […] en pleno albañal, respirando emanaciones de letrina, formando parte de una cloaca […] Madrid es una ciénaga y el hombre […] es un apestado... Se masca la corrupción de todas las cosas nobles de la vida, ideales, anhelos, esperanzas, gobierno […] Todo está cuando no podrido, tocado de ese

> puntito de descomposición que señala como el contacto con una formidable maldición histórica. (4)

Calles, plazas, edificios, monumentos, hombres que han hecho historia, momentos y personajes que coinciden en lugares específicos, nombres mitológicos y ciudades antiguas ("Nínive la muerta, Babilonia o Jerusalén, la gran urbe religiosa que tenía recuerdos de Salomón y de la reina de Sabba" 109) colaboran en la conformación de la ciudad moderna, infernal y hostil hacia el escritor modernista, propiciatoria de su rol antagonista. En síntesis, el repaso cronotópico que se da cita en la prosa de Sawa ayuda a entender el sentimiento del artista finisecular respecto a su posición de "vate iluminador" (la parte aristocrática del anarquismo)[7] que incluso elevado en su torre ebúrnea no deja de mezclarse y coincidir con el pueblo (la parte social del movimiento ácrata) en las prédicas reivindicatorias: "Amo al pueblo y odio a la democracia" (176), dirá más adelante Sawa, en una sentencia que concuerda perfectamente con el sentimiento antidemocrático de Silvestre Paradox y Azorín (Baroja y Martínez Ruiz, respectivamente). Merece recordarse, una vez más, que en aquella época de entresiglos son muy inciertos los deslindes entre el modernismo aristocratizante y el anarquismo, aunque también cabe insistir siempre en la estrecha relación entre la bohemia y las convicciones socializadoras (Phillips, *En torno a la bohemia* 14, 20). Y así, Sawa les pregunta a los políticos de derecha, de izquierda y de centro: "¿qué habéis hecho por él [por el pueblo]?" ("Una carta" 232). La respuesta la obtiene al echar un vistazo alrededor y ver "en qué condiciones desgasta su vida el obrero de la ciudad: embrutecido, viciado por el mal ejemplo, hambriento, desnudo" ("Una carta" 233). A la sazón, Sawa vuelve a proponer la revolución social y popular e increpa a la clase dirigente alzando el puño y gritando "¡Ay de los que a ello se opongan! […] ¡Sobrevendrá la catástrofe!" ("Una carta" 233).

La cita anterior nos lleva a observar la filiación anarquista del "Príncipe de la bohemia", que también comparte con sus compañeros generacionales del 98: los Azorín, Baroja y Maeztu en sus etapas juveniles. Si bien, como vimos en el Capítulo I, el anarquismo se asocia comúnmente al ámbito artístico de las producciones literarias modernistas para exaltar el individualismo y enfatizar la escisión estética de los gustos burgueses,

[7] Respecto a la ambivalencia de la bohemia en cuanto a su fluctuación en su posición frente al pueblo y la aristocracia, véase *Las reglas del arte* de Pierre Bourdieu (92-93).

también conlleva una sensibilidad colectiva que le acerca al pueblo, otorgándole al arte una misión moral-social ineludible y que en la práctica consiste en revelar y denunciar las llagas de la sociedad capitalista ("congraciar a Schopenhauer y a Nietzsche de un lado, y a San Francisco y a Kropotkin, de otro", Javier Herrera 230). Como observa Aznar Soler, esa actitud provocadoramente antiburguesa del escritor bohemio le conduce a una *pose* de anarquista literario, o una condición de maldito que se relaciona con los marginados sociales (homosexuales, prostitutas, delincuentes), a experimentar el placer de demoler ideas y valores establecidos por medio de *boutades* con el objeto expreso de *épater le bourgeois* (bastardillas en el original, "Bohemia y burguesía" 78). Así, a la protesta política se une, desde las orillas marginales de la sociedad, un concepto aristocrático del arte propio del modernismo (Phillips, *En torno a la bohemia* 15).

Por este derrotero, amén de reconocer que se siente ufano de ser "una gota en este océano [compuesto por 'la gran masa imponente']" (135), a Sawa, [l] e place momentáneamente dejar de ser hombre para convertir[s]e en esa cosa, desconcertante y tremenda, que se llama multitud […]", atraído no sólo por la cuota alegre de la "fiesta en apogeo", sino más bien por el amague insurrecto del "pueblo en los días de revuelta" (135). En este punto se atestigua de nueva cuenta la ambigüedad *baudeleriana* entre seducción y rechazo por parte del autor hacia la muchedumbre citadina. El color, el ruido y el ajetreo de la muchedumbre metropolitana moderna no es sólo el componente vital del texto, sino la condición necesaria que propicia su génesis (Benjamin, "The flâneur" 426). Por lo tanto, "[e] nsartando ideas patricias y plebeyas", Sawa logra concebir su prosa poética, sacando de sus entrañas y recogiendo "en mitad del empedrado" los "joyeles con que magnificar tantos y tantos aspectos andrajosos de la vida" (*Iluminaciones* 166-7). La imagen de Madrid en esta parte del relato se antoja como una "ilusión" de Sawa (173) de convertir a la corte en el reverso del emporio comercial, en la ciudadela moderna, letrada y enaltecida por las reformas sociales. La alucinación intrahistórica yace con la prorrogación del "desfile de cosas muertas" (319), como diría *el Libertario* en *Aurora Roja*, imagen entronizada y monumental de la estatua de "ese pobre Alfonso XII" en el parque del Retiro. Cierra la analogía, de esta forma, entre los legisladores españoles, su reconocimiento estatuario y la prensa en los siguientes términos: "Los hombres de Poder […] son accionistas de esa fábrica de poder que se llama la *Gaceta,* creen serlo también, ¡insensatos!, […] de la gloria […]. [L] a Historia […] condenará los mismos rasgos glorificados por mármoles y bronces" (151).

Como observa Ferández Cifuentes, no sólo literatos e intelectuales, sino también muchos arquitectos del siglo XX creen que el diseño de las fachadas y monumentos comportan responsabilidades públicas, de carácter social y cultural ("Fachadas" 96). En este sentido cabría establecer hasta qué punto Cansinos Asséns hace justicia poética con su incomprendido paisano bohemio en *El Movimiento VP* ("Alejandro Sawa: el gran bohemio", le llama en *La novela de un literato*). En la novela de Cansinos se personifica la estatua de Cervantes en la Plaza de España. La estatua de Cervantes "se suicida" luego de decir que en su tiempo, "[él] también fu[e] un rebelde, un sospechoso; y los que tenían el poder [le] castigaron con la miseria y el olvido" (246). Como he observado en el Capítulo I, la realización de monumentos en Madrid está relacionada con la construcción de los nuevos edificios del circuito financiero en la calle de Alcalá. De la misma manera que en el París del Barón Haussmann, en el que a las grandes avenidas se le colocaban monumentos, a los escritores de la época no les parecía congruente la megalomanía de las construcciones modernas de la Restauración y la "fealdad" de sus ornamentos públicos, por un lado, y el gran problema de la carencia de viviendas dignas para el obrero relegado a las sombras del ensanche.[8] Los monumentos y ornamentaciones de los edificios se convierten con frecuencia en un texto que los intelectuales descifraban de acuerdo con el horror (los noventayochistas) o con el entusiasmo (en la narrativa de vanguardia de los años veinte) que les inspiraba la utilización de las novedades arquitectónicas, a un lenguaje internacionalizado de formas de modelos belgas, vieneses, franceses y norteamericanos (Fernández Cifuentes, "Fachadas" 96, Alonso Pereira 57). A esta resistencia a la modernidad arquitectónica de los noventayochistas, que salvo contadas excepciones —como la de Sawa—, se niegan a representar en sus obras, se le opone una mirada ascética en aras de intereses más elevados que ligan al intelectual con el proletariado de los barrios suburbiales (Fernández Cifuentes, "Fachadas" 89-90).

De ese vínculo entre intelectualidad y proletariado y de la creación de escenarios literarios que estimulan los estados de ánimo, los comporta-

[8] Ángel Ganivet en el cuento "El mundo soy yo, o el hombre de las dos caras" hace pasear a su nihilista personaje por la calle de Alcalá: "El edificio de La Equitativa me estorbaba. ¡Cómo suprimiría todas las compañías de seguros!". Con respecto al Banco de España, exclama: "Vuelvo la vista con asco y doy con ella en el nuevo edificio del banco. ¡Valiente millonada para un armatoste sin unidad, sin carácter, sin armonía! Los progresos arquitectónicos del país" (285-286, cit. por Fernández Cifuentes 106).

mientos sociales y las formas de mirar a los madrileños bebe la narración de *Iluminaciones en la sombra*, en la que las muertes de insignes hombres de letras (Stanley, Daniel Urrabieta y Vierge, Poe y Mariano de Cavia) son coligadas con el suicidio y muertes trágicas de ilustres desconocidos, simples moradores de la corte-villa que trágicamente "ha[n] buscado en la muerte la misma razón de la vida" (99). Se puede observar, en este sentido, que el andaluz sigue también lo estipulado por su compañero de bohemia, Ernesto Bark, en *El Internacionalismo* y en *Santa Bohemia*: "narrar las gestas del proletariado, pintando su miseria, sacándola a la superficie y presentándola en su desnudez" (*Santa Bohemia* 23). Sawa se pregunta: "¿por qué no ha de tener ese hambriento trágico derecho a la biografía como otro mártir cualquiera? […] El proceso de la miseria es tan monocromo que todos sus esclavos tienen la uniformidad y llegaré a decir que la impersonalidad propia de los forzados" (143). En la imagen del desahucio en la calle de la Manzana el cuadro de desesperación de Sawa es patente. Allí vuelve a la referencia apocalíptica en medio del arroyo madrileño: "todo eso quedó deshecho y disuelto en mitad de la urbe civilizada y cristiana" (154). Con el encabezado "Murió en Madrid" (172), a secas, y utilizando el tono aséptico de las necrologías que aparecen en los periódicos, reforzando el tono dramático de la narración, pero a la vez haciendo propio el drama ajeno del hombre común y sin recursos al que el bohemio reconoce como un hermano ("Yo soy el otro" 176-7), Sawa narra la historia de un "muerto de hambre, en Madrid, en pleno día, sobre el empedrado de la calle" (172). En esta noticia que ocurrió "ayer, pero lo mismo podría ser de la víspera, o de la antevíspera" (172), y que seguramente ocurrirá mañana, si nos atrevemos a jugar con el pesaroso destino del santo bohemio, en un momento del relato trasvé Sawa su propia muerte: "Y con el deseo poderoso que me labra en las entrañas de dejar caer mi fardo sobre el empedrado y de tenderme encima para siempre" (138). Esta imagen la aprovecha y reproduce Valle-Inclán en *Luces de bohemia* cuando hace caer el cuerpo exangüe de Max en el umbral de su casa (167). Con historias de desahucios (153), muertes de obreros (143) y muertos de hambre (172), que Sawa hace propias y que nos narra en "Madrid, capital de nuestra sociedad democrática y cristiana" (143), asistimos a la recreación de una "Poética de la miseria", cuyo parámetro precedente en las letras, como se ha expuesto en los capítulos anteriores, constituirían el Martínez Ruiz de *La voluntad* (capítulo VII en el Rastro) o el Baroja de *Silvestre Paradox* (capítulo en Carretera de Segovia) y de *Aurora Roja*

(capítulos II, IV y V 3ra. parte, en Chamberí y Cerro del Pimiento). Más que un símbolo de la decadencia, la miseria humana reviste una nueva visión de la belleza, "intrínseca a nuestras emociones" y acorde a las circunstancias especiales de la vida urbana moderna, diría Baudelaire ("Salon de 1846" 116).

La mención a los caídos proletarios responde, de alguna forma, a la necesidad por parte de Sawa de brindarle el merecido honor a simples ciudadanos, que como el mismo autor (proletario del arte), salvando las distancias, pasan desapercibidos por el resto de la sociedad y navegan en las fronteras de la ignominia citadina.[9] En el ejemplo de Teobaldo Nieva, orador doméstico y "boxeador" callejero, que ya desde la época del periódico *Las escobas*, y coronando con *Química de la cuestión social* ("Biblia para los libertarios" 106), amenazaba con barrer "las inmundicias sociales" (105), se puede elucubrar la analogía entre Sawa y el revolucionario malagueño. En el "camino de Damasco por el que tantas almas soñadoras claman y cuyas limitaciones tan poco conocen" (133), ambos bregaron por la "conversión" de "obreros y curiosos —toda la población" (105), y también "aquí en Madrid […] [llegaron a escribir] muchas veces sobre las rodillas, por carecer de mesa, y la luz de los reverberos públicos, por imposibilidad del hogar" (106).

El "Yo soy el otro" que expresa Sawa en *Iluminaciones en la sombra* tiene su correlato en *Luces de bohemia* cuando Max dice "Yo me siento pueblo" (78). La clara identificación de Sawa con el pueblo lo relaciona, de nueva cuenta, con Víctor Hugo, a quien siempre admiró y con quien Valle-Inclán lo compara en *Luces de bohemia* al nombrarlo "El Víctor Hugo de España" (94). Más adelante en *Luces de bohemia*, Max y el preso anarquista se funden en un abrazo (104), acto que Víctor Fuentes considera "nuestro más precioso icono de la alianza entre las fuerzas del trabajo y de la cultura" (*La marcha* 86). El activismo anarquista de Sawa en Madrid y París, continuamente enfatizado en *Iluminaciones en la sombra*, lo aprovecha luego Valle en *Luces de bohemia* para hacer re-

[9] De allí que se pueda trazar una analogía entre los caídos de Sawa, su desprecio a la héroes clásicos y a sus monumentos con el texto anónimo *Physiologie du fûmeur* (1841) que reza: "los grandes eventos de la historia no son las guerras y las revoluciones que afectan sólo a una clase de la sociedad y, sólo en algunos sangrientos y turbulentos momentos, a la humanidad. En lugar de revoluciones, háblame de cambios que afectan a la vida privada, de los inventos y descubrimientos que influyen en las costumbres, hábitos y en la felicidad de cada individuo" (9-10, traducción mía).

ferencia a la huelga de proletarios (70) y a la manifestación de obreros en la Cibeles (76), que deja como resultado un niño muerto de un balazo (157). En este punto es conveniente insistir no sólo en la "transición esperpéntica" de Sawa autor a Sawa (Max) protagonista en la pieza de Valle (como ha sido sobradamente estudiada), sino también en la influencia ética consustancial de aquél sobre éste.[10] En la representación literaria de Madrid en la literatura y en la vida de los santos bohemios, con las aspiraciones, conflictos y tensiones que los caracteriza, podemos ver las mismas preocupaciones y protestas de un Valle que escribe en pleno proceso de "deshumanización del arte". Cuando el escritor gallego escribe su más famoso esperpento reconoce las repercusiones de la "Semana Trágica" en Barcelona ("¡Barcelona es cara a mi corazón!", *Luces* 100), ha presenciado los horrores de la Guerra Europea, vivió de cerca (en el mismo Madrid) la huelga de 1917 y la Revolución Soviética, que tanto impacto tuvo en el mundo, incluyendo Madrid y toda España. Max Estrella/ Alejandro Sawa cree, de la misma manera que "los proletarios intelectuales", que "pronto llegará [la] hora" (*Luces* 98) de que alguna bomba (estética o dinamita) "destripe el terrón maldito de España" (*Luces* 103).

Tedio, indolencia y muerte vuelven a ser sinónimos de Madrid, igual que en *Silvestre Paradox* y en *La voluntad*, por lo que, una vez más, la *Danza de la muerte*, como preámbulo de un apocalíptico final ronda sobre la cabeza del personaje modernista que sólo atina a pensar "si será cierto la desaparición total de este pueblo" (92). El tono negro de la narración es concomitante, posteriormente, con la referencia a *La España Negra* de Emilio Verhaeren y *De la sangre, de la voluptuosidad y de la muerte* de Maurice Barrès. Sawa se opone a la España de la pandereta, ("país de abanico" 180, dirá) de los libros rientes de los románticos Gautier y Dumas "el mulato", prefiriendo la "cabalgata de sensaciones españolas, con euritmia semejante al rítmico galopar de un escuadrón de centauros en las tinieblas" (180) de los dos primeros (Verharen y Barrès). En un artículo publicado en *España* el 19 de septiembre de 1904 con el título "El que no nació jamás", la cita hecha a propósito de Alfredo de Musset cobra un matiz más concreto aplicado al detritus social de la metrópoli: "Más tristeza hay en los paisajes donde la vida se ayunta con la miseria, que en los cementerios —y más luctuoso que el cadáver es el

[10] Gómez de la Serna encuentra que Valle es "parigual y testigo" de Sawa (*Valle Inclán* 39).

hombre vivo cubierto de duelo, como de un manto de andrajos" (cit. por Phillips, *Alejandro Sawa* 155).

Reordenamiento del campo de la producción literaria modernista en la corte-villa

La ciudad que fagocita al hombre de letras es, al igual que la referencia al libro del filósofo inglés Thomas Hobbes en la primera novela sobre la bohemia madrileña, *El frac azul*, el *Leviatán* que "todo lo traga, todo lo destroza, todo lo devora" (*El frac azul* 21). La urbe letrada, "¡Terrible Madrid éste!" (*Iluminaciones* 130), lugar donde se concentra el poder de las instituciones y agentes productores de cultura, está representada por la referencia a "lo contencioso-administrativo, […] signo esterilizador de [su] tiempo" (114). Es ésta "gente mal avizorada" (115) que sumen al protagonista en una abulia profunda, despertando las más acérrimas voliciones destructoras que remiten a la vocación suicida del protagonista (*topoi* siempre recurrente en la literatura bohemia y en los textos primigenios de Martínez Ruiz y Baroja). Visos destructores, en todo caso, en los que no se descarta la inmolación propia al tener que estar pendiente de las migajas que el azaroso beneplácito de los promotores de capital cultural le puedan brindar: "Yo me desangraría y me haría descuartizar, sobre todo, por evitarme el oprobio de […] tener que solicitar del azar lo que por fatalidades de mi sino el trabajo no ha querido concederme" (97). Oprobio que lo vuelve a expresar en términos bíblicos, tratando de emular a Cristo en el cadalso y evitando tener que darle "gracias a sus sayones", ni decirle "[c] amarada al bruto bilateral [libreros, empresarios de teatro y colegas] cuyo único lazo con el Dios-hombre [el poeta] consintió en morir a su lado, aunque con menos afrenta, de la misma muerte" (208-9).

De esta forma, entramos en la parte del estudio de *Iluminaciones en la sombra* en la que se analiza el mercado cultural madrileño en relación con la prensa y la transición de la bohemia hacia la profesionalización del escritor. En la figura de Julio Burell (irónicamente, este ex-compañero de bohemia del sevillano es el ministro que le extiende a Max unas pesetas en *Luces de bohemia*), "gran condestable de la Prensa española" (149), Sawa cree ver la posibilidad de dar por tierra con la alianza entre la parálisis política y el periodismo abyecto. La empresa se antoja harto difícil debido a

que la prensa, cada vez más rentable, instaura vínculos estrechos entre el mundo político y el mundo económico a expensas de la honestidad y vocación de los periodistas y literatos que deben ceder su lugar a los nuevos dominadores del espectro cultural.[11]

Es quizás en el retrato que hace Sawa de Baroja donde el andaluz parece darse cuenta la necesidad de cambio perentoria de su vida de escritor. "No se vive sólo de ilusiones propias y de oxígeno de la calle, sino que se ha menester también de algunos otros elementos" ("Un destino" 238), observa el mismo Sawa, pero no predica con el ejemplo. Más allá de la queja y despecho que siente hacia el escritor vasco una vez mudada "su zamarra" campesina y vestido "por el feo hábito de las ciudades" (*Iluminaciones* 214) que lo convierte en "un invertebrado intelectual" (215), Sawa no acierta a precisar el salto al profesionalismo que muchos de sus contertulios, y otrora compañeros de bohemia, ya habían hecho e instaban a él mismo a consumarlo ("¡Max es preciso huir de la bohemia!", 135, dice Darío en *Luces de bohemia*). Temeroso, tal vez, de que sus idilios revolucionarios se esfumasen con el triunfo de sus ideas y por el éxito en la ciudad letrada que llevarían a trocar los ímpetus juveniles y utópicos en posiciones más conservadoras (*Iluminaciones* 215-léase Martínez Ruiz, Baroja y el personaje Isidro Maltrana de *La horda*) y así "macular su pureza estética" (Darío "Prólogo" 72), el andaluz reniega de la "falsa moral" e "historia falsa" de los espíritus "petulantes y soberbios" (*Iluminaciones* 215) de algunos hombres su generación. Los Baroja, Martínez Ruiz —ya *Azorín*— y Maeztu, desprovistos ya de su filiación literaria encarnada en la "mitología histórica del hombre de abajo [y escindidos] de su poética aura azul" (Fuentes, "Madrid" 79), son los que a la postre se imponen y llegan a sobresalir en el mercado literario madrileño y nacional. Dedicados a la prensa y estrechando vínculos con el mundo político y económico, los escritores profesionales sesgan del canon a los Sawa, los Bark o los Dicenta.[12]

Bien observa Iris Zavala que mientras *Azorín* y Maeztu comienzan a encaminar sus profesiones, la bohemia anarquista, con su apóstol Sawa como guía, saca a la luz pública en julio de 1905 la revista *La Anarquía Literaria*. La revista proclama "lenguaje enérgico, sincero y valiente […] [T] ribuna libre, libérrima […]. No habrá editor, jefes [y los colaborado-

[11] Bourdieu lo llama "subordinación estructural" (*Las reglas del arte* 80-8).

[12] Martínez Ruiz tilda a Sawa de fatuo en *Charivari* (*OC* 271). Respecto a la aversión de los Baroja (Ricardo y Pío) hacia Sawa, véase también "Enrique Cornuty" (69) del libro *Gente del 98* de Ricardo Baroja.

res] estarán libres de conciliábulos literarios (*Fin de siglo* 22). Mientras los *santos bohemios* clamaban nostálgicamente por las "flechas y taparrabos de antaño" (*Iluminaciones* 217), no se percataban que en la gran urbe ya el mundo andaba en tren y automóvil, y los artículos periodísticos cotizaban en bolsa —como alerta el ministro/ex bohemio, en *Luces de bohemia* (123). Sawa seguirá "desafiando a la riqueza", convirtiéndose para algunos, Baroja particularmente, en "un pobre imbécil […] de heroísmo cómico" (*El árbol de la ciencia* 277-8).

Sawa y sus epígonos

En contraste con el estado de apatía, sumido en el cotidiano vivir de ese martirio bohemio y en Madrid, es del período que dura la marcha hacia el cadalso de donde se nutre gran parte de la literatura de protesta noventayochista/ modernista (y bohemia) que tiene a Sawa no sólo como escritor que la refleja (y se autorrefleja), sino también como personaje arquetípico de toda una forma de vida que aprovecharán otros autores, quizás con más genio o con cualidades más apetecibles o asequibles al público lector y a la crítica que lo representarán en sus respectivas obras (*Camino de perfección*, *El árbol de la ciencia, Troteras y danzaderas* y *Luces de bohemia*, principalmente). Circunstancialmente, en el año 1913, Ernesto Bark escribe el testamento/ manifiesto de la *Santa Bohemia* en el que se insta a la fraternidad de los pueblos para practicar una "hermandad de peregrinos de la Verdad y Justicia, bautizada por su gran rabino en su Biblia bohemia, que serán las «Iluminaciones en la Sombra»" (23). De manera inmediata, luego de insistir en la función social del poeta, Bark habla de una "segunda juventud, segunda primavera" que sucede a la original "bohemia oscura y a veces triste" (23). En esta segunda juventud, "será el culto por el arte, el ideal y la libertad, no los harapos, el sello augusto del bohemio de raza" (25). Finalmente Bark deja entrever que por más que los poetas se dediquen al comercio de las letras, sus cerebros seguirán reflejando "mundos nuevos desconocidos" (29). Si bien, entre otras medidas que garanticen la independencia del pensamiento a la avaricia ignorante del capital, Bark intenta darle cariz institucional a una Editorial Cooperativa que emancipe a los autores de la explotación del editor (42), el final de *La Santa Bohemia* tiene más sabor a nota fúnebre ("Hermandad del Bel Morir") y a canto cristiano-angelical hacia el amor

y a la vida que hacia la justicia social (otrora su representación más sublime en los momentos de apogeo de *La democracia social*, *Germinal* y *El País*) y a la transposición de la poesía como complemento del ensueño por la idea y la idea por la acción.

Definitivamente, Sawa, en contra de la máxima que dice que "se es bohemio por necesidad más que por vocación" (*Santa Bohemia* 14), y coherente con su vocación autoflagelante y con su radical anarco-aristocratismo estético que le hizo "renunciar heroicamente al posibilismo profesional" (Aznar Soler 79), fue paradigma de la *santa poetambre* madrileña. Vivió en medio del arroyo en parte víctima de su "propia inopia" (*Iluminaciones* 174), pero también a causa del "ambiente hostil al idealismo" (Phillips, *Sawa* 17) de un Madrid, capital del capital, que le segregó: "vivo en pleno Madrid, más desamparado aún, menos socorrido, que si hubiera plantado mi tienda en mitad de los matorrales sin flor y sin fruto, a gran distancia de toda carretera" (*Cartas de Rubén Darío* 65). La narración, de esta forma, va llegando a su fin y el camino de Damasco por el que el vate iría iluminando a sus feligreses no es más que el callejón oscuro y deformante (como el del Gato en *Luces*) que conduce al cadalso. Ya lo había presagiado en su novela *Declaración de un vencido* (1886): "Madrid y mis errores me han matado" (130). En el entierro de Sawa (como en el de Max) asistimos al canto del cisne de la bohemia heroica modernista (Aznar Soler 87).

Sawa cierra *Iluminaciones en la sombra* agradeciendo "al señor poeta […] por lo rayos iluminadores que aport[a] a nuestro miserable mundo espiritual" (223). Muchos son los que, por su parte, le deben agradecer el haberles "iluminado" el camino en sus propias carreras literarias, que explotaron la figura del bohemio andaluz en sus respectivas obras sin nunca terminar de retribuirle digna y espiritualmente sus favores (salvo Valle-Inclán y el mismo Cansinos Asséns). Hay algunos textos bohemios que se publican en torno a los años veinte, como *La miseria de Madrid* del guatemalteco Enrique Gómez Carrillo, que se han empezado a revalorizar.[13] Cansinos se ha convertido por muchos años en "mártir oficial de la literatura española", según González Ruano (cit. por Bonet VIII), y su *Movimiento VP* naufraga en un puesto muy rezagado detrás de las novelas de Gómez de la Serna y las de los "escritores oficiales" del 27. Sin embargo,

[13] Véase Ricci, "*La miseria de Madrid* del guatemalteco Enrique Gómez Carrillo: esperpento, dandismo y bohemia".

Cansinos le rinde homenaje póstumo a la bohemia (y a sí mismo) en *La novela de un literato* (1982, 3 tomos). La portada del tomo segundo de este texto reza: "Sólo un tipo parece resistirse al cambio: el bohemio acosado por el hambre y la miseria, personaje ineludible de esta apasionante *novela*". Ahora parecen tomar la posta los escritores contemporáneos. Ya en el pináculo del siglo XX, y picados tal vez por la recreación del "mito del perdedor encarnado en los bohemios" (Fuentes, *Cuentos* 9), Juan Manuel de Prada revive aquel Madrid "fascinador y canallesco" en *Las máscaras del héroe* (1996), Luis Antonio de Villena hace lo propio con *Biografía del fracaso* (1997) y Floreal Hernández (heterónimo de Víctor Fuentes) alude en un extenso capítulo de *Morir en Isla Vista* (1999) a aquella bohemia finisecular.[14]

2. PÉREZ DE AYALA. TROTERAS Y DANZADERAS (1913): MADRID COMO ESCENARIO DE LA TEATRALIZACIÓN DEL OCASO MODERNISTA

En torno a 1910, para los escritores profesionales los bohemios no eran más que hampones literarios y para estos últimos los primeros eran fatuos mercaderes de la letra. La modernidad y cierto auge económico hacen que puedan vivir de su pluma los escritores profesionales. Víctor García de la Concha apunta que el gran éxito de los hombres del 14 fue granjearse un público burgués "culto y comprensivo" (22), intento en el que fracasaron, a pesar de su esfuerzo, los escritores bohemios de la generación precedente. Parecería, de esta manera, que Pérez de Ayala entablara un diálogo con el Darío que prologa *Iluminaciones en la sombra*. El nicaragüense comenta que Sawa, embriagado de azul, no supo "escuchar las palabras de la Ocasión ni asirla de las crines de oro" (71), "no tuvo un concepto claro de lo práctico" (72), "era preciso hacer dinero" (73), y juzga este hecho como un trágico error del sevillano. A la sazón, en *Troteras y danzaderas*, en los umbrales del esperpento, se puede observar que la narración ya no está hecha desde el punto de vista del artista/ bohemio

[14] La crítica literaria va sumando esfuerzos y secunda las recientes aportaciones de José Esteban, Anthony Zahareas, Gonzalo Santonja, Allen Phillips, Manuel Aznar-Soler y Víctor Fuentes para definitivamente colocar a la bohemia madrileña como destacado talante de La Edad de Plata de la literatura española. En el año 2006 la revista *Letras Peninsulares* le dedicó un monográfico a los "Bohemios, raros y malditos".

que cuenta sus acibaradas historias dentro de la urbe, sino desde el punto de vista del escritor profesional. De allí que, como observa Gonzalo Sobejano, en la novela de Pérez de Ayala se representa "el contraste entre lo más caduco de la generación anterior (el modernismo) y lo más impetuoso de la nueva (el racionalismo vital). La oposición está simbolizada, en primer plano, por Teófilo Pajares y Alberto Díaz Guzmán" ("*La calle de Valverde*" 519). En la figura de Alberto Díaz de Guzmán (alter ego de Pérez de Ayala) se pueden atisbar los mismos tópicos y sentimientos por los que pasan casi todos los personajes-artistas que se han analizado en este estudio: desesperanza y falta de ambición una vez que las desavenencias y desventuras que le ocurren en la corte terminan "desgastando [su] yo" (128). No obstante, en lugar de dejarse vencer por obstáculos (Azorín), exiliarse (Silvestre) o perder la vida por no querer vender su pluma y su dignidad a los mercaderes de la letra (Sawa), Díaz de Guzmán entabla amistad con "el vitalista político" Angelón Ríos y de esta manera obtiene el mecenazgo que tanto ansía para financiar sus empresas editoriales (128). En *Troteras y danzaderas* se observa que había también escritores como Díaz de Guzmán —que al igual que los hermanos Baroja— llegan a la corte con un objetivo planeado y concreto: "había venido a Madrid con quince mil pesetas en el bolsillo […] para crearse un buen nombre en la literatura, y a la sombra del nombre una posición segura que le permitiera casarse y vivir en una casa de campo, lejos de los hombres" (127).

Por ende, *Troteras y danzaderas* resume, más allá de que lo hace en forma irónica y bufa, toda una época de esplendor que se cierra con la extinción de la "Santa Bohemia" y el cambio generacional, en el estilo y en los aspectos socioculturales, que promueven los hombres del 14. La ciudad representada en *Troteras y danzaderas*, la vida cultural ciudadana, las diversiones ciudadanas parecen no sólo incomparablemente más atractivas, sino también mucho más espirituales y llenas de alma que aquellas visiones de la miseria arrabalera analizadas en las novelas modernistas precedentes. Pérez de Ayala expone en su novela "las reacciones vitales y actitudes fundamentales del mayor número de conciencias individuales representativas" ("Prólogo" 13). La mayoría de los personajes de *Troteras y danzaderas* están relacionados con la producción cultural en la villa, como es el caso de las prostitutas, cocotas, bailarinas y cantantes (adelantándose a *La Venus mecánica*, 1929), pero también la escena madrileña está representada por comerciantes, políticos y distintos personajes pequeño burgueses de la corte-villa. Pérez de Ayala se vale de la polifonía de voces para la

renovación estética: un poco "renunciar a la literatura pura y bajar a la plaza pública" (García de la Concha 23), para así apuntalar la evolución moral del individuo. Se trata, pues, de una literatura más optimista que presentará la peculiaridad de hacer del humor (como contraste del lamento y la denuncia) y de la reflexión personal de una variada gama de personajes el talante crucial de la renovación esperada. Con esto no quiero decir que en *Troteras y danzaderas* no se observe todavía la herencia indigente colacionada de muchos años de castración social, hambre y corrupción política que fueron el estandarte denunciatorio de las producciones literarias precedentes. Si bien, como apunta María Dolores Albiac, Pérez de Ayala nunca plantea el conflicto ideológico de los grupos trabajadores (criados, prostitutas, recaderos, camareros) con la burguesía monopolista española y la oligarquía más tradicional ("La educación estética" 14), algunos miembros de la "turba" u "horda" de desheredados sociales, los caídos/as, que otrora solían aparecer retratados en un rol afásico —salvo en contadas excepciones como en *Aurora Roja* o en *La horda*— en *Troteras y danzaderas* cobran voz, "piensan", y hasta "filosofan", se "regeneran" y se superan socialmente.

El personaje bohemio y tragicómico de *Troteras y danzaderas*, Teófilo Pajares, se da cuenta de que si quiere triunfar en la vida moderna debe adecuarse a las "coyunturas capitales de la vida" (118), para así lograr disputarle los capitales económico y cultural al político y al burgués (y aquí entran en juego el amor, la gloria y el dinero) dentro de la ciudad letrada.[15] Así, más allá que "el sentimiento de rebeldía contra la vida moderna le henchía el pecho" (118) al bohemio Pajares (trasunto de Marquina, Villaespesa o Carrère, pero que también tiene algo de Sawa),[16] el dinero, "resplandor intuitivo" capaz de iluminar su lúgubre camino hacia Rosina (ex cocota y actriz de medio pelo que pretende conquistar) y hacia la fama, le sonaba cada vez más fuerte en su cabeza. En "otras épocas, amor y be-

[15] Cuando Maltrana en *La horda* decide que "Hay que ser burgueses" (179), se agencia una compañera, "una simple mercancía que no amaba", pero que "podía embellecer su existencia" (140). Por ende, Felisa, que consideraba a Isidro un ser superior —al igual que los vecinos de Cuatro Caminos— por el solo hecho de escribir en los periódicos de Madrid (139) decide mudarse con Maltrana al corazón de la corte y, de esta forma, dar "sentido helénico" a su vida.

[16] En la representación contradictoria y paradójica del personaje, de ser el "príncipe de los poetas" a ser "¡[E]l primer poeta de España!" (*Luces* 64) estamos a sólo ocho años. En su primera aparición, vemos al autor de *Danza macabra* y *Muecas espectrales* bajando por la calle de las Huertas entre "sombras y penumbras" (48).

lleza" eran ahora *res nullis*; "la edad capitalista había constituido el monopolio de la vida a modo de sociedad anónima por acciones y escindido el género humano en dos partes: los que cobran dividendo y los que no cobran; los que tienen derecho a vivir y los que no pueden vivir" (118). Será la propia madre de Teófilo Pajares la que desde su pueblo castellano le expondrá al bohemio la perspectiva ideológica de la pequeña burguesía provinciana que, como veremos más adelante, elabora un tópico tradicional que se remonta al Renacimiento:

> Ya sabes que por estas tierras de las Castillas los poetas se han muerto de hambre […] Dices que si hasta ahora no has ganado las pesetas por miles es por la envidia que te tienen, y yo lo creo […] Gloria, como muy bien me dices, ya has conquistado de sobra, ¿qué más quieres? […] ¿Por qué no vienes y dejas esa maldita corte? […] Tu prima Lucrecia te quiere como siempre o, por mejor decir, te quiere mucho más desde que andas por los papeles. (122-3)

En esta carta de Juanita Pajares a su hijo se vislumbran muchos de los tópicos que presentan las novelas modernistas urbanas (desde incluso *El frac azul* de Pérez Escrich). Por un lado, la dificultad para los poetas provincianos de triunfar en la corte y vivir exclusivamente de su pluma. Por otro, la creencia de la gente de provincias que la corte representaba un camino sin regreso a la corrupción. Luego, el prestigio que adquieren los escritores una vez que en sus respectivos pueblos leen su nombre en las columnas de los periódicos o revistas literarias madrileñas —amago de fama que obnubila al artista-literato— les fuerza a seguir luchando en la corte para conseguir sus objetivos literarios, aunque ello signifique hambrunas (Sawa, Azorín), explotación (Isidro Maltrana) y hasta incluso la propia muerte (Sawa y el mismo Pajares). El pasaje por la capital significa la acumulación de un pequeño capital simbólico que se va a hacer valer en el contexto provinciano. Por último, la cita precedente de la madre de Pajares marca la opción que muchos de estos bohemios tienen de emigrar a los pueblos y vivir una vida burguesa, alejada de las penurias que sufren en la capital, como lo hacen Azorín en *La voluntad* regresando a Yecla o Silvestre Paradox en la novela homónima yéndose a Valencia.

La referencia anterior entronca con el intento de moralina que hace Díaz de Guzmán, convertido ahora en escritor profesional, cuando insta a los dos bohemios de la novela, Pajares y Arsenio Bériz, a regresar a sus respectivos pueblos. Al primero le dice: "porque viviendo de verdad en el

campo harás buena poesía. Dejad a Madrid, hombre. ¿Qué haces aquí, como no sea corromperte y anularte? ¿No te dice nada el ejemplo de Enrique de Mesa, de Antonio Machado, de Unamuno, el mejor poeta que tenemos […]?" (175). Sin embargo, y a contramano del menosprecio de corte y alabanza de aldea, Madrid, más que desanimar a la turbamulta de escritores provincianos (y latinoamericanos), seguirá atrayendo a aspirantes de la gloria literaria, como lo evidenciamos desde *El frac azul* hasta *El movimiento VP*. El bohemio Arsenio Bériz, tras regresar a su pueblo, clama: "Estoy desesperado. ¡Madrid, mi Madrid fascinador y canallesco! Compadéceme" (411). Otro que huye "asqueado de toda la canalla" (264) madrileña es Luis de Lara en *El veneno del arte* (1910) de Carmen de Burgos, para volver con nostalgia a la corte y expresar: "No hay como Madrid en el mundo. Las demás ciudades sirven para pasar una temporada, en Madrid, la vida" (264). En reacciones como las de Arsenio Bériz y Luis de Lara se puede vislumbrar por qué en *Luces de bohemia*, aparte de "hambriento y absurdo", Madrid también era "brillante".

Arsenio Bériz, que había venido a Madrid a concluir su carrera de Filosofía y Letras, "pero habiendo caído en el Ateneo y hecho en él algunas amistades con escritores, se había contagiado del virus literario y concebido grandes ambiciones" (195). Arsenio Bériz es otro personaje que marca la pauta de aquellos bohemios rezagados que desprestigiaban a los otrora *santos bohemios* y que escritores como Baroja, el guatemalteco Gómez Carrillo, Darío y el mismo Pérez de Ayala no dudaban en considerar hampones literarios; tropa de arribistas que vivían del "sablazo", "la pirueta", "la pequeña estafa y el chantaje" (Cansinos, *La novela de un literato* II 93-99) y que en *Luces de Bohemia* son descritos como "chulos y guapos […] ¡La gentuza de navaja!" (113). Arsenio Bériz —cuya huella se puede palpar en el futuro Don Latino de Hispalis de *Luces de bohemia* y en los reales Pedro Luis de Gálvez, Dorio de Gádex o Alfonso Vidal y Planas— a los pocos meses de arribar a la corte entraba y salía de ministerios, escenarios y redacciones como si fuera su casa. Arsenio Bériz había "abandonado los textos" y "se pasaba la vida hojeando novelas y tomos de versos", sin disimular que "el esencial de su conducta era el espíritu de lucro a la larga, y, en todo caso, la satisfacción de su propio interés" (196). En la segunda década del siglo XX, actitudes ambiguas como la de Arsenio Bériz —notorias también en el propio Pajares— representan un claro relativismo con respecto a los términos "bohemio-bohemia o poeta maldito", que en cuestión de pocos años no sólo las aprovechará (y exagerará)

Valle, sino también Cansino Assénss. Tal es así que luego de formulado el Manifiesto VP en la novela de Cansinos Asséns, el poeta bohemio se convierte en "poeta bohemio y burgués" y el "poeta maldito" en "poeta maldito y bendito". Cuando a este último le ofrecen un sillón en la Academia reniega de su pasado maldito y advierte que siempre fue un "Poeta de la raza".

MADRID: EL GRAN TEATRO DEL MUNDO ARTÍSTICO

Afirman Andrés Amorós y Donald Fabian que "[e] l verdadero protagonista es […] Madrid: sus calles y plazas, sus centros de discusión o de recreo" (Amorós 31, Fabian 68-69). Madrid como escenario del mundo artístico coincide con las apreciaciones de principios de siglo XX de José Urioste y Velada (arquitecto de la Escuela de San Fernando) y del duque de Tovar respecto a "La calle bajo el aspecto artístico" (Urioste y Velada, 1901) y a "La casa y la ciudad moderna" (1909, duque de Tovar). Estos arquitectos se adelantarían a los estudios de Walter Benjamin respecto a la calle como otro tipo de alojamiento similar al salón burgués y a las fachadas "como telón de fondo para las interacciones cotidianas de la vida urbana" (Fernández Cifuentes 99). En el repaso de cronotopos, en *Troteras y danzaderas* se evidencian cambios fundamentales. La acción se concentra en un 95 por ciento de su extensión en Madrid, específicamente dentro del antiguo cerco impuesto por Felipe II: Calle de las Huertas (casa de Rosina y su vecino Alberto de Monte Valdés/Valle-Inclán), de Cervantes, el Jardín Botánico, el Museo del Prado, calle Luis de Góngora (iglesia de las Góngoras), Plaza Neptuno, calle de Jacometrezo (casa de huéspedes donde vive Teófilo Pajares), Fuencarral (piso donde viven Alberto Díaz de Guzmán, Angelón Ríos y Verónica), calle de Atocha (suerte de emporio donde, al igual que en el Rastro, se consigue ropa de empeño), Carrera de San Jerónimo (Palacio de Villahermosa donde funciona el Liceo Artístico), Red de San Luis (hoy en plena Gran Vía haciendo esquina con Hortaleza y Fuencarral), calle de Embajadores, calle del Barquillo, calle de Alcalá y calle del Turco, hoy Marqués de Cubas (donde estaban el hotel Alcázar y el circo Price), Paseo de la Castellana, calle del Caballero de Gracia, calle del Prado (Ateneo), Plaza de Santa Ana, Plaza Mayor, calle del Príncipe (teatro Español), Tres Cruces (teatro de los Infantes, luego teatro de la Princesa, hoy cine), Horno de la Mata (calle de prostíbulos), calle de la

Luna, y los café restaurantes como el Ideal Room, en la plaza de Bilbao (hoy plaza de Vázquez Mella) y la Maison Dorée, en la calle de Alcalá. Como se puede apreciar en esta breve lista de los lugares que frecuentan los personajes de *Troteras y danzaderas,* el mundo teatral y circense, el de los restaurantes, merenderos, *music halls* y el de la juerga noctívaga (llámese el Liceo Artístico y el Casino) comienzan a cobrar más popularidad que aquellos centros de discusión literaria como el Fornos (que cierra en 1909), los cafés literarios vecinos a la Puerta del Sol y a la Universidad y las redacciones de los periódicos. Un nostálgico Velasco Zazo en *Florilegio de los cafés* afirma: "El modernismo extranjerizado hace pasar por cafés unos establecimientos de rara índole y absurdo nombre […] Se cierra Fornos y los nuevos cafés se llaman Lion d'Or, Maison Dorée, Ideal Room, Maxim's Palace, Kutz. (¡Qué pena!)" (55-59).

Es importante mencionar que los personajes de la novela de Pérez de Ayala, específicamente los que pertenecen al proletariado, alternan sectores de esparcimiento o espacios culturales de Madrid con la alta burguesía y la nobleza: el Paseo de la Castellana, al que suelen ir el bohemio Pajares y la ex prostituta Rosina, Recoletos, el Botánico y el mismo Museo del Prado.[17] Esto no sólo contribuye a la exclamación de lo "hermoso que es Madrid" por parte de Rosina (83), sino a la reelaboración de toda una representación novelesca, apoderándose (usurpando) las clases populares lugares que antes les eran vedados. Del mismo modo, también el "casamiento interclasista" entre la hija de la dueña de la casa de huéspedes, Amparito, y el ingeniero Zugasti es celebrado con un almuerzo en el recién inaugurado Ideal Room.[18] Allí se dan reunión desde todos los huéspedes de la casa de Antonia, incluyendo a la prostituta Lolita, hasta todos los ingenieros de minas compañeros de Luisito Zugasti. Se observa, por lo tanto, en esta última etapa de la Restauración la paulatina democratización de la sociedad, labrándose a través de esta movilidad social, la definitiva "rebelión de las masas" durante los primeros años de la II República (a la que haremos referencia en el Capítulo V).

En *Troteras y danzaderas* se da también un cuadro de costumbres y viviendas muy importante que sirve para entender la raigambre interclasista de los pisos madrileños. La convivencia en las viviendas y pensiones del

[17] Gutiérrez Solana en "El Retiro" de *Madrid, escenas y costumbres* (1913) y, más tarde, Pío Baroja en *Las noches del Buen Retiro* (1933) también recrean paseos y divertimentos interclasistas en el popular parque madrileño.

[18] *La trampa del arenal* (1923) de Margarita Nelken es una novela que está basada en un casamiento interclasista en el Madrid del 14.

centro que en 1930 recrea en forma magistral Joaquín Arderíus en *El comedor de la pensión Venecia*, se discutirá con más profundidad en el capítulo sobre la novela de la República (en *Uno* de Carranque de Ríos, específicamente). En la novela de Pérez de Ayala, la casa de huéspedes en la calle de Jacometrezo ocupa un lugar privilegiado en la novela. En la casa vivían hombres, todos solteros, mayores de treinta años, empleados, la mayoría, Teófilo, Antonia, la dueña de la pensión y su hija Amaparito que estaba por casarse con el mencionado joven ingeniero de buena familia. Lo interesante de la descripción de los habitantes de la casa es que en ella siempre se alojaba una prostituta "de alto o mediano copete, de la cual Antonia obtenía los mayores subsidios y casi los únicos con qué mantener el negocio" (277). El contraste entre la casa de huéspedes y la del escritor profesional es notable. La casa de Angelón Ríos, que también le sirve de albergue al escritor profesional Alberto Díaz de Guzmán, un segundo piso de la calle Fuencarral, estaba "atalajado a lo burgués; pero con más tino y buen gusto de lo que es uso en las instalaciones domésticas de la clase media española" (130): muebles, cuadros y estofas de valor.

Por otro lado, la aparición y popularidad del cinematógrafo, que ya se festejaba en *Aurora Roja,* se vuelve a mencionar en *Troteras y danzaderas*. En esta primera década del XX, cuando moría Vital Aza y la figura de Tomás Luceño se opacaba, el público madrileño "con menos fiebre" en el teatro y menos "afición a la casa" se volcaba decididamente "al cine y las *varietés*" (Alberto Insúa, *El negro que tenía el alma blanca* 61, 77). El cine, como observa Arnold Hauser, es el primer intento, desde el comienzo de la civilización individualista moderna, de producir arte para un público de masas; es el verdadero comienzo de la democratización del arte (511). Doña Juanita Pajares, que llega a Madrid para visitar a su hijo, "quiso aprovechar su estancia en la corte para verlo todo" (329), y entre esas cosas, se hace acompañar al cinematógrafo por Amparito, "que era muy aficionada a callejear" (330). Al ver el cinematógrafo en Madrid, doña Juanita quedó "hechizada y confusa" (330), creía que esas cosas eran de "ensalmo y brujería" (330). Es muy factible que doña Pajares se refiera a alguna de las películas realizadas por el prolífico Segundo de Chomón, realizador que incorpora la técnica de doble impresión y otros trucos que había utilizado en Francia Georges Méliès.[19] Por lo general, en la España de los tres primeros

[19] Algunas de las películas de Chomón llevan por título: *Gulliver en el país de los gigantes* (1903), *Eclipse de sol* (1905), *El hotel eléctrico* (1908).

lustros del siglo XX se producían películas basadas en acartonados dramas teatrales (especialmente las producidas por las productoras catalanas Iris Films, Barcelona Films e Hispano Films). Los temas serán los vicios, las relaciones sentimentales ilícitas, los hijos naturales y los amores contrariados por las diferencias sociales. Muestra de ello son los filmes de Fructuoso de Gelabert *Corazón de madre* (1908) y *Amor que mata* (1908).[20] Madrid no destaca en este momento por la producción cinematográfica (sí Barcelona), y las pocas realizaciones del momento son producidas por catalanes que residen en la capital (Baltasar Abadad o Ricardo de Baños).[21]

Luego de ver el espectáculo cinematográfico y presenciar otro espectáculo montado por prostitutas en la casa de huéspedes, la madre del bohemio le recomienda a Amparito salir de Madrid: "Madrid es una Babilonia corrompida […] ¿Qué hay en Madrid que valga la pena? Dirán que el de aquel del señorío y de la nobleza rancia […] ¡Qué desarreglo de costumbres!" (330), termina comentando la madre del bohemio. La mujer no hace más que constatar dos fenómenos disímiles: por un lado, las masas proletarias y pequeñoburguesas que se sientan juntas en los cines no han experimentado ninguna clase de formación intelectual previa, alarmándose ante las impresiones que no reafirmen (o en todo caso que amenacen) los valores de su propia esfera de existencia; este factor será luego remediado en los albores de la República con la labor de Las Misiones Pedagógicas (no sólo en las provincias , sino también en el madrileño Cineclub GECI-Grupo de Escritores Cinematográficos Independientes) que ayudarán a entender este arte y ver la vinculación necesaria entre sus elementos formales y materiales.[22] Por otro lado, doña Pajares confirma el derrumbe total

[20] Antonio Muñoz Molina observa que en *Cinematógrafo* (1936) de Andrés Carranque de Ríos "la versión española de la fábrica de sueños" sigue siendo hacia finales de la segunda década del siglo XX "una mitología cochambrosa e inepta de toreros y bandoleros andaluces, de señoritos tarambanas que se juegan fortunas en los casinos, de esposas abandonadas, ultrajadas […] de películas folclóricas y dramones sentimentales" ("Introducción", *Cinematógrafo* 14).

[21] Junto a los cineastas ya citados, Narcís Cuyàs destacó por haber trabajado con grandes actores de la escena, como Margarita Xirgu, Jaume Torras y Enric Giménez. Otros realizadores del momento fueron Antoni de P.Tramullas, que se especializó en documentales y noticiarios, Josep Gaspar que filmó los hechos de la *Semana Trágica de Barcelona* (1909) y Ricardo Baños que hace un reportaje sobre *La guerra del Riff* (1909). Para una historia del cine español, véase el libro de Emilio Carlos García Fernández, *El cine español entre 1896 y 1939*.

[22] Véase el apartado sobre "Cine" en el reciente libro editado por la Residencia de Estudiantes y La Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, *Las Misiones Pedagógicas 1931-1936* (2006).

de la frívola aristocracia madrileña, representada desde las novelas de Galdós (*La desheredada* y *Misericordia*), pero más ácidamente vapuleada en los textos modernistas de Baroja (*Silvestre Paradox* y en *Camino de Perfección*), Darío (*España contemporánea*, 1901) y Blasco Ibáñez (*La horda*), hasta llegar a la arruinada figura del Marqués de Bradomín en *Luces de bohemia*. Joaquín Arderíus será quien le aseste el golpe final a la aristocracia en *La duquesa de Nit* (1926).

En *Iluminaciones en la sombra* se hace referencia a los dos Ateneos madrileños: al de la calle Montera (el viejo) y al nuevo de la calle Prado. Mientras que en el viejo en épocas previas a *La Gloriosa* se comentaban los levantamientos de la Comuna parisina y se leía a Reclus y Proudhon, en el nuevo las características simbólico-arquitectónicas del recinto remiten al palurdo espectro literario y al caxquético envilecimiento de los políticos de turno: "es una posada", "asilo de inválidos de la intelectualidad española", "potrero de jóvenes bien vestidos para doncellas ricas, osario de todas las apolilladas costumbres mentales, sucursal de sacristías, limbo de neutros, hogar de epicenos" (*Iluminaciones* 209-10). El Ateneo no es ya otra cosa que el albergue, aislado como un yermo espiritual, "donde hallan posada los poetas de Centro y Sudamérica, que vienen a que los jaleadores de oficio exalten mercenariamente, como si fueran cumbres aureadas por el sol, sus vanos nombres repiqueteados a diario, como un monótono tocar de campanas, por todos los periódicos" (212). Si para Sawa el centro de la intelectualidad española se encontraba en torno a la Puerta del Sol, en sus cafés y tertulias callejeras, en *Troteras y danzaderas*, Luis Muro (Luis de Tapia), comenta irónicamente que "estamos en el país de las viceversas" y se pregunta "¿No es el Ateneo el foco más radiante de la intelectualidad española? Pues, según nuestra lógica, ha de estar a obscuras o iluminado con luz artificial" (*Troteras* 292). Este personaje, entre quevedesco, por sus versos satíricos y garbosos, y su pose goyesca (brazos en jarra y aptitud para la braveza) que lo hacen representante del "puro Madrid" se contesta solo a su pregunta: "la cuestión es pasar el rato. Toros, política y mujeres, esta es nuestra santísima trinidad" (292).[23] He aquí otro matiz que diferencia al escritor profesional de la nueva generación del bohemio (y a la mayoría de los de la generación del 98). Mientras que al bohemio "le da

[23] Este tipo de personaje castizo es el que Giménez Caballero en *Genio de España* pondrá en la categoría de "heroísmo hispánico degenerado. Pero heroísmo al fin, que puede regenerarse algún día. En cuanto se le dé una alta meta nacional" (331-332).

vergüenza perder el tiempo hablando de chulerías" (228), a los regeneracionistas no les importa declarar su afición a los toros: muchos de ellos van a presenciar el espectáculo taurino y, en una representación teatral en el Ateneo, en el intermedio entre acto y acto, gentes de pluma, profesionales, pintores, autores dramáticos (Bobadilla/ Benavente y Monte-Valdés/ Valle-Inclán) y aficionados (entre los cuales se encontraba Alberto Díaz de Guzmán) discuten sobre tauromaquia y política. Así y todo, el narrador de *Troteras y danzaderas*, aunque irónico, intenta darle un tono de solemnidad al recinto: "gente bien trajeada, de aspecto indulgente y fatuo" (293), políticos profesionales y en el aire "el rumor específico de los pasillos del Congreso" (293), se preparan para escuchar la conferencia de Raniero Mazorral (Ramiro de Maeztu). Después de que Maeztu recomendara a los ateneístas (y a todos los españoles) "ser buenos y trabajar" (296), son muchos los del público que se mofan de tal empeño. Agrega, luego, Díaz de Guzmán: "Mazorral ha olvidado que el genio tutelar del Ateneo es el gato, y que la filosofía del gato vale más que todas las filosofías. Ella nos enseña a ser perezosos, voluptuosos y elegantes" (303).

El Madrid noctívago y prostibulario de la novela daría para una monografía. Me limitaré a subrayar lo que nos cuenta el narrador sobre algunas de las salidas nocturnas de los personajes y a mencionar que las descripciones de prostitutas y casas de lenocinio que hace Pérez de Ayala no tienen nada que ver con aquellos versos de Villaespesa, Barrantes, Eliodoro Puche, Manuel Machado y tantos otros bohemios que entronizaban y cubrían de metáforas joyantes a las prostitutas, sintiéndose hermanados con ellas, como lo proclamaría Manuel Machado en "Antífona" (recordemos también el trato amable que le dispensa Max estrella a la prostituta en *Luces de bohemia*, 149-52).[24] Mientras que la sexualidad transgresora les sirvió a los bohemios-modernistas para repudiar el orden y la moralidad burguesa, existe en la literatura de la época posmodernista, continuada por Felipe Trigo y Eduardo Zamacois, un intento de trasgresión que, de forma pornográfica, tiende a justificar la necesidad de instaurar en Madrid la

[24] Cabe recordar que en el mismo año de la publicación de *Troteras y danzaderas* (1913) también sale al mercado una novela de Pedro Mata, *La catorce*. Aunque alejada de la prosa regeneracionista ayalina, la novela de Mata presenta características análogas a *Troteras y danzaderas*. *La catorce* tiene como protagonistas a un bohemio escritor y a una "chicuela del arroyo". El descriptivo y detallado recorrido nocturno que hacen los personajes por las casas de lenocinio de Madrid, las verbenas, la Bombilla y los cafés de la Puerta del Sol guarda significativas semejanzas con el texto de Pérez de Ayala.

corte del pecado y así inventar el Madrid capaz de prestarse a ser escenario idóneo de sus argumentos, la clase social que pueda soportarlos atrayendo la mirada interesada, y cómplice, del lector (Lacarta 57).

Se describen en *Troteras* "casas de a cinco duros", "de a duro" y hasta "de dos pesetas" en la calle Horno de la Mata (377-8). En los burdeles madrileños de la época solían representarse espectáculos pornográficos tal como refiere Javier Herrera en *Picasso, Madrid y el 98* (170).[25] En lo de "ALFONSA", "las pupilas proporcionaban al parroquiano voluptuosidades antinaturales y perversas" (377), comenta el narrador. Las siete mujeres tenían "un mirar manso y lelo, de vacas. Había una negra. Otras portuguesas y dos francesas" (378), ninguna española. Uno de los personajes propone que "hicieran cuadros vivos" (378) y las mujeres comenzaron a "hacer simulaciones de amor lésbico y otra porción de nauseabundas monstruosidades" (378), según comenta el mismo narrador. A medida que los personajes se internan por aquellos "sombríos y fétidos senos de Madrid, menudeaban los grupos de rameras de ínfima condición, apostadas de trecho en trecho" (378). El tema de la prostitución prohibida para salir de la pobreza y la miseria de la que habla Javier Herrera se puede advertir en *Troteras y danzaderas* en un pequeño grupo de mujeres, que por influencias políticas (Rosina) o por dotes histriónicas sobresalientes (Verónica), pueden salir de aquel ambiente. Verónica, en la que ya se empieza a ver un cambio positivo en sus actividades, gracias al éxito que obtuvo con su baile en el circo, abandona la carrera mercenaria "para hacer vida humilde y honesta" (282). Al final de la novela, un grupo de personajes de clase media se dirige a la Bombilla y el autor insinúa una orgía entre los merendantes. Este tipo de "maratón orgiástico", en los que participaban también "caballeretes de apellidos ilustres," —según comenta Melchor de Almagro San Martín, quien refiere la historia de una jocosa peregrinación por los burdeles más famosos del circuito matritense— era muy común en el Madrid de las dos primeras décadas del siglo XX. Melchor de Almagro asevera que había en aquel Madrid una serie de "tascas", de garitos y casas de mal vivir donde se reunían en bacanal las "Venus de cartilla y hospital con los Bacos de morapio". Con frecuencia, "esas pandillas se trasladaban "a la "Bombi", al Fornos o al "Casino" ("13 de enero-Madrid juerguista",

[25] El primer Picasso en su etapa madrileña y los escritores profesionales (no los bohemios) de la generación del 98 intentan no ofender el buen gusto de la burguesía con escenas escandalosas de carácter erótico y pornográfico. La actitud del malagueño cambia luego de su segundo viaje a París (*Picasso, Madrid y el 98* 132-3, 170-8).

Biografía del 1900 58-63). Respecto a la Bombilla recuerda Velasco Zazo que tenía dos aspectos: "uno, de recatado esparcimiento, a la luz del sol, y otro nocturno y picaresco […] De estas dos apariencias, la más genuina era la de las noches sofocantes del estío, en las cuales se manifestaba de un modo marcadísimo el donaire del pueblo, desbordado ya con la primera verbena" (cit. por Bravo Morata, *Historia de Madrid* 241).

Otro lugar frecuentado por los madrileños era el Liceo artístico, "una timba disimulada, mal disimulada" (136); "la golferancia en pleno de Madrid cae por allí todas las noches" (255). Velasco Zazo explica en *Florilegio de los cafés* que a las tertulias les han ido sucediendo los saloncitos de té y de *dancing* de rara índole y de ambiente extraño: "Todo ha cambiado: el decorado, el público, el servicio, las bebidas, ¡hasta la música! […] La fiebre tumultuosa de la vida actual, vida inquieta, produce otro tipo de café, antesala del *cabaret* y del *souper tango*. Todo es fastuosidad, galanteo y negocio «bien»" (72-74). La sociedad *chic* madrileña[26] —"la de los niños de Penagos, del barrio de Salamanca y las *niñas* de la Castellana, la de las *castigadoras* del Maxim's y las *noches interminables*— tenía fama en toda Europa por la lenidad de sus costumbres y la amplia oferta de locales en donde se podía poner en práctica" (74). Son los pollos "bien", "críticos, critiquillos y criticastros […] autores, autorzuelos y autorcetes" que frecuentan "los *cabarets*, los *dancings* y los *palaces*" de "un Madrid que se europeíza… buscando sus modelos en Montamartre" (Alberto Insúa, *El negro que tenía el alma blanca* 103) los que se refugian en el Liceo como en el Casino, centros de reunión noctívaga en los que se podían encontrar juegos de cartas, prostitución, y se hablaba también de política y literatura.[27] Mientras que en el siglo XIX era necesario "llevar una invitación (billete) para evitar que *se mezclaran los jóvenes de la vida alegre*" (Fernández de Córdova *Mis memorias* 16), ahora, ya en el siglo XX, parece no haber veda para que cualquiera pueda ingresar. Las damas, "principal ornamento de aquella sociedad", aquí prostitutas, ocupan el lugar principal que antes lo hacían las grandes señoras de la nobleza, que eran

[26] Por cierto, antecedente primigenio de "La movida" de los ochenta.

[27] Si bien en la novela de Insúa (publicada en 1922) se habla de un Madrid "plagiario de París" (108), el personaje principal de la novela, el bailarín cubano Pedro Valdés (Peter Wald) observa que de "Madrid, donde se sabía bailar y de cuyos merenderos y bailes chulos habían salido el pasodoble, el chotis y el *agarrao*, base y sustancia de otros bailes que luego daban la vuelta al mundo. Ese Madrid burlón y difícil [era] terror de cantantes y funámbulos extranjeros" (117). "Ningún público le parecía más vehemente ni más voluble que el de Madrid. Ninguno derribaba ídolos con facilidad y crueldad más grandes" (163).

las que otrora organizaban este tipo de eventos: la duquesa de Benavente, la marquesa de Santa Cruz, la condesa de Corres, de Vilches y otras. Interesante es, pues, la mezcla de "castas" y estratos que se dan lugar en este muy democrático lugar. Toda la espuma de la prostitución madrileña se daba cita en estos albergues y, en muchos casos, como lo observa la narradora de *La trampa del arenal* (1923) de Margarita Nelken haciendo referencia a las mujeres del 14 "vestidas a la moda y calzadas con elegancia", se hacía muy difícil distinguir entre "la hija de familia acomodada y la frecuentadora de *souper-tangos* y *cabarets*" (bastardillas en el original, 88). Es curioso observar el contraste que hace Pérez de Ayala en la descripción de los hombres que frecuentan el lugar: entre "hombres correctos y de buena sangre" (*Troteras* 257), había "tahúres, señoritos achulados, chulos aseñoritados, el colmillo epiceno y el chulo sin bastardear, con todos los caracteres específicos de la casta" (257). En este tipo de espacio cultural que marca la transición o mezcla de café literario y cabaret podemos avizorar también algunos rasgos de las posteriores tertulias de Ramón Gómez de la Serna en el Pombo o las de Cansinos Asséns en El Colonial. Con estos "cabarets artísticos", que eran el "centro de la vida nocturna del Madrid bohemio y artista" en torno a la segunda década del siglo XX (Cansinos, *La novela de un literato* I 400), asistimos a un nuevo tipo de simbiosis entre la bohemia y la burguesía signada por el triunfo de la sociedad consumista, como apunta Jerrold Seigel (cit. por Gluck, *Popular Bohemia* 118). En este tipo de antros, las artistas de *varietés*, vestidas como "duquesitas dieciochescas", se sentaban codo a codo con "literatos jóvenes" dispuestos a escribir o a leer los últimos manifiestos vanguardistas (Cansinos, *La novela de un literato* I 404-5, II 100-2).

En *Troteras y danzaderas*, a través del personaje Hortensia Iñigo podemos saber las distintas categorías y valoración de los géneros teatrales: en primer lugar, las compañías dramáticas, luego la cómica, le sigue la zarzuela, el género chico y, por último, el circo de variedades (225). El circo, que guarda una visible correspondencia con el "cabaret artístico", y la definitiva importancia dada al género de variedades (tan desdeñado por los noventayochistas) son las grandes reivindicaciones que hace Pérez de Ayala en esta novela.[28] Gluck se refiere a las *incongruent performances* del cabaret cultural de *Los Hidrópatas* en forma de fiesta circense (114-

[28] Sobre la importancia que le da Pérez de Ayala al género chico, véase "La educación estética. Baile español", publicado en *Alma española* y "La tragedia grotesca" en *Las máscaras*.

23) y creo que, salvando la distancia geográfica y cronológica, el fenómeno es análogo al que nos pinta Pérez de Ayala en *Troteras y danzaderas*. Tal es así que el apartado que lleva el mismo título del texto, "Troteras y danzaderas", comienza con la descripción del ameno programa de variedades que se desarrollaría en esta arena pública y que sería "un gran éxito de taquilla" (206): una princesa rusa y la amante de un ministro de la corona, Antígona, que no es ni más ni menos que la ex prostituta Rosina. Los cartelones llamativos anuncian: "payasos, acróbatas, perros, troteras y danzaderas" (208). A la turba de artistas, "peregrinos ejemplares de todo linaje, edad, sexo y condición, ataviados de manera inusitada y policroma" (213), se le suma la figura de don Jovino, el empresario, "conocido en el mundo de los holgorios madrileños por dos remoquetes: el *Obispo retirado* y el *Fraile motilón*" (214). Luego, en 1917, Gómez de la Serna en *El circo* se autoproclamará no sólo el "primer cronista oficial del circo", sino también el que "primero se ha decidido a mezclar la literatura a la noche del circo" (315). Gómez de la Serna observa que a la "gran fiesta cubista del circo" (21) acudirán príncipes (26), horteras (71), obispos, ministros (72) y aristócratas (75); "el circo de Madrid es más salón íntimo aristocrático que ninguno" (127). Muy acorde con el tema del maridaje entre la intelectualidad y los espectáculos populares y la armonización de lo grotesco y lo artístico de la novela de Pérez de Ayala, Roberto Castrovido observaría en 1917 en el periódico *La voz* que "el circo es hoy la academia, el ateneo, el foro de la intelectualidad (*El circo* 322).[29]

Más allá de la gran afluencia del público al circo y la novedad del cinematógrafo, se observa en *Troteras y danzaderas* que la zarzuela y el género chico siguen copando el mercado literario de la corte-villa. El teatro "es lo único que produce dinero" (171), piensa un ya aburguesado Teófilo Pajares, en su afán de conseguir el vil metal que lo acerque a Rosina. En este sentido, ingeniosamente el autor cierra la novela con la (re)presentación de tres obras teatrales: *A cielo abierto*, una ópera italiana que estrena el ahora ex bohemio Teófilo Pajares y que se representa en el teatro de los

[29] Véase también "El circo" en la segunda serie (1918) de *Madrid, escenas y costumbres* de Gutiérrez Solana para observar el desarrollo cronotópico del circo en la segunda década del XX. Lo cierto es que la tradición circense en Madrid fue enorme desde el siglo XIX. Se proyectaron y construyeron en la ciudad más de diez circos estables como el "Circo Olímpico", "el Príncipe Alfonso", el "Circo Hipódromo", "el Rivas", "el Colón" y el primer "Circo Price", del Paseo de Recoletos, creado y dirigido por Mr. Thomas Price en 1868. Todos ellos son mencionados por Ramón Gómez de la Serna y Gutiérrez Solana.

Infantes (teatro de la Princesa); *Herminona* de Sixto Díaz Torcaz (Benito Pérez Galdós) en el Español, obra que el público no entiende y que termina denostando al autor; y una comedia del género chico en el Coliseo Real en la que participa una ex prostituta. Esta última es la única que origina un éxito absoluto, cosa que lleva a decir a Díaz de Guzmán que lo mejor que ha hecho España para sí misma y para el mundo han sido "Troteras y danzaderas" (423). Como he dicho más arriba, la delegación de la experiencia artística en una prostituta casi sin educación promueve el acercamiento del escritor y su arte con y a partir del pueblo. Esto es coherente, por otro lado, con la valoración positiva que hacen Pérez de Ayala y Federico García Lorca de Carlos Arniches y el género chico.[30] Pensemos por un momento también que si la zarzuela y el género chico forman el verdadero comienzo de la democratización del arte, ésta alcanzará su culminación con la asistencia en masa al cine. Y éste, a su vez, se convierte en un medio de comunicación sin artificios, popular, que hace una llamada a las mentadas masas, un instrumento ideal de propaganda que Lenin supo aprovechar y que en España surtió gran efecto.

En definitiva*, Troteras y danzaderas* es un diálogo con los textos y personajes del modernismo y postmodernismo. En tanto vida y literatura se reflejan mutuamente, resumen, al mismo tiempo, el realismo tragicómico de sus vitales expresiones artísticas: "el mundo de las ficciones no muere allí donde se acaba el tablado histriónico" (353). El diálogo heteroglósico y diacrónico, el dinámico desplazamiento del narrador a través de toda la geografía madrileña, el abandono de un solo argumento, la eliminación del héroe y, sobre todo, el montaje técnico y la mezcla de las formas espaciales y temporales,[31] no sólo se anticipan al cine de mediados de los veinte (*Metrópolis*, 1927) y en el cine soviético de Eisenstein, sino

[30] "Carlos Arniches es más poeta que todos los que escriben teatro en verso actualmente" dirá el granadino. Por lo tanto, en estas observaciones de Pérez de Ayala se observa la gestación del arte nuevo que he estado analizando desde el comienzo: la utilización del pueblo (no ya sólo de la burguesía como en la novela naturalista-realista) y de sus representaciones artísticas de forma positiva en las obras literarias posteriores al modernismo: el ejemplo no morirá en aquella generación del 14, sino que, como bien nota Víctor Fuentes en *La marcha al pueblo en las letras españolas*, que dicho maridaje entre artista y pueblo llega hasta la instauración (y ocaso) de la Segunda República en 1931-1936 y tiene su culminación, en el lado republicano, durante la Guerra Civil.

[31] De esta manera, y se verá mejor en los relatos de Barea y en la novela de Foxá, el espacio físico homogéneo adquiere en estas narraciones las características del tiempo histórico heterogéneamente compuesto (el cronotopo bajtiano ideal).

también a las novelas vanguardistas de Cansinos Asséns y Díaz Fernández, donde se describen estados de ánimos agitados, ritmos nerviosos, velocidades desgarradoras y hombres-máquina. Por otro lado, el legado esperpéntico de *Troteras y danzaderas* es latente en el repaso de lo más típico de la chulería en sus teatros, en sus casas de huéspedes, en sus cafés y tertulias de artistas y literatos, en sus prostíbulos. En ese sincretismo, único quizás en toda Europa, entre chabolismo y majestuosidad arquitectónica, que aprovechará Valle-Inclán en su *Luces de bohemia* para situar la acción en un "Madrid absurdo, brillante y hambriento", o el mismo Ramón Gómez de la Serna en sus greguerías y en sus relatos citadinos disparatados: en *El Rastro* (1914) y en *El incongruente* (1921), e incluso, mucho más tarde, en *Policéfalo y señora* (1932), un desfile de objetos modernos, bares, aviones, derroches y automóviles.

Capítulo IV

EL MADRID COSMOPOLITA Y VANGUARDISTA: *EL RASTRO, EL MOVIMIENTO VP* Y *LA VENUS MECÁNICA*

Como resultado de la neutralidad en la I Guerra Mundial, España continúa el proceso de modernización iniciado luego del desastre del 98. Centros urbanos como Bilbao, Barcelona, Valencia y Madrid duplican su población en tres décadas. Entre los nuevos pobladores llegan muchos obreros inmigrantes y se magnifican los procesos de conflictividad social y política. Los desfases socioeconómicos motivan por un lado la "rebelión de las masas" en el plano político y la reproducción mecánica de la obra artística. La máquina ha ganado la partida en el Madrid posmodernista de automóviles (4.208 en 1921), nuevas construcciones en pleno centro (Banco Español del Río de la Plata, 1910, Círculo de Bellas Artes, Palacio de Comunicaciones y Banco de Bilbao, 1919, y hoteles como el Palace y el Ritz, 1912), anuncios luminosos,[1] *dancing*, música de jazz, a tal punto que hay una clara analogía entre la arquitectura, el arte moderno y la fisonomía, carácter y poses de las mujeres en las novelas de Cansinos Asséns (*El Movimiento VP*), Díaz Fernández (*La venus mecánica*), Alberto Insúa (*El negro que tenía el alma blanca*, 1922), Francisco Ayala (*Cazador en el alba*, 1929), Benjamín Jarnés (*El convidado de papel*, 1928) y Fermín Galán (*La barbarie organizada* 1931).[2] En lo artístico y cultural es momento

[1] Desde 1910 Madrid contaba con la línea de alta tensión eléctrica más extensa de Europa. Los efectos sociales de la electrificación de Madrid (sólo para las industrias hasta 1915, año en que se empezó a utilizar para usos domésticos) ha sido de tremenda significación en el desarrollo de una industria liviana en suburbios como Getafe (Carr 407-408, 432). La electrificación de Madrid, que se convirtió en uno de los puntales para su conformación como gran ciudad, retribuyó pingües dividendos para los empresarios y los políticos de la Restauración que impulsaron el desarrollo del Canal de Isabel II desde 1907 (Carr 432).

[2] Los datos sobre la construcción de edificios, población y parque automotor fueron obtenidos de los estudios *Madrid 1898-1931: de Corte a Metrópoli* de José Ramón Alonso

de innovación y experimentación, "escenografía urbana nueva y fascinante: un producto complejo que se alimentaba de varios afluentes, tanto en la literatura de denuncia como en la literatura rosácea" (Mainer, *Años de vísperas* 50). Como concluye Mainer, refiriéndose a los años veinte: "Inasequible y familiar, dura y entrañable, gigantesca en sus avenidas e íntima en sus pisos, la ciudad pasó a ser universalmente un icono de la época" (*Años de vísperas* 56).

El urbanista Alonso Pereira documenta la transformación de "Corte" a "Metrópoli" en el período entre 1917 y 1931: los índices demográficos indican que en 1929 Madrid ya contaba con un millón de habitantes (casi el doble que en 1900);[3] las líneas de tranvías y trolebuses llegan a 42; se construye el aeropuerto de Barajas (1928) y se finalizan las obras del edificio de la terminal de la estación del Norte (1928). También, en 1929, el parque automotor madrileño se eleva a 13.929 (tres veces más que en 1921). Entre 1916 y 1929 se construyen los dos primeros tramos de la Gran Vía, erigiéndose ésta, en palabras de Víctor Fuentes, "como trasatlántico de la modernidad encallado en el centro de Madrid" (*La marcha* 100). Dicha modernización se prolonga hasta la Castellana.[4] Al momento de construirse el rascacielos de la Telefónica (1929), se vive el *boom* de la construcción, el Metro ya contaba con cuarenta millones de viajeros al año: "El progreso conquista la ciudad", "sujeta por hilos telefónicos a la civilización y la técnica europea", mientras "suspendidos entre el cielo y la tierra aparecen los dioses eléctricos de la nueva Mitología capitalista" (12, 14, 88), dirá el narrador de la emblemática novela de Juan Antonio Cabezas, *Señorita 03* (1932). Muy importante para la comprensión de esta

Pereira, *La sociedad madrileña de la Restauración* de Juana Anadón et al. (eds) y *Madrid. Historia de una capital* de Santos Juliá et al.

[3] Fernández García indica que en 1900 había en Madrid 539.835 habitantes, mientras que en 1929 había 952.832.

[4] Agradezco la información generosamente proveída por Edward Baker acerca de la construcción de la Gran Vía. El crítico se encuentra en estos momentos finalizando un libro sobre la historia de esta principal arteria madrileña. Cabe resaltar que el *boom* de la construcción no sólo se da en Madrid, sino en todo el país y es producto, en gran medida, de la modernización tecnológica en la producción hierro y acero en las tres empresas más importantes de Vizcaya: *Altos Hornos y Fábricas de Hierro y Aceros de Bilbao*, *La Vizcaya* y *La Iberia* (Carr 391). Debido a la gran demanda de acero durante la Guerra Europea se crea también el más ambicioso proyecto de expansión industrial, la *Siderúrgica Mediterránea* en Sagunto (Valencia). Para 1929, la producción de hierro y acero era el doble que la de 1917 (Carr 407). Paul Aubert documenta la proliferación de casas de nuevos ricos, provistas de confort e instalaciones sanitarias en las calles de Goya, Serrano y Conde de Aranda. Se construyen también palacetes por los Paseos de la Castellana o del Cisne (104).

etapa histórico-literaria que cierra con *La Venus mecánica* radica en observar el periodo de prosperidad que rige la mayor parte de la dictadura de Primo de Rivera (1923-1929), que Raymond Carr denomina como la "era del cemento", como también su abrupto colapso en 1929 debido, entre otras cosas, a la crisis mundial de la economía y al hecho de que el crecimiento poblacional de España excedía al crecimiento de la producción (389-390, 409). En estas dos frases consecutivas del narrador de *Señorita 03* de Juan Antonio Cabezas se resume esta época: "España está al borde del desastre económico […]. Sobre España se cierne una nube «made in U.S.A.»" (61).

Un hecho que no debe pasar desapercibido es que en 1921 Madrid se convierte, por primera vez, en el principal "campo de batalla" de los conflictos sociales, desplazando de esta manera a Barcelona (Carr 513). Pocos años antes, Gómez de la Serna había traducido —bajo el seudónimo de *Tristán*— la *Proclama futurista a los españoles* de Marinetti (1910), en cuyo prólogo gritaba a los cuatro vientos: "¡Futurismo! ¡Insurrección! […] ¡Violencia sideral! […] ¡Antiuniversitarismo! […] ¡Iconoclastia! […] ¡Voz, fuerza, *volt*, más que verbo! […] ¡Gran *galop* sobre las viejas ciudades y sobre los hombres sesudos, sobre todos los palios y sobre la procesión gárrula y grotesca!" (519). Lo nuevo se rebeló y posteriormente se cristalizó en una mezcla de influencias: desde el dadaísmo y el expresionismo, hasta el futurismo y el cubismo. Nació así la Generación del 27 (¿en su versión oficial?), en la que coexisten diversas tendencias, desde los que recuperan los hallazgos más interesantes del ultraísmo y el surrealismo hasta los que crean una poesía más pura o buscan un contacto con la lírica tradicional y popular. José Ortega y Gasset aporta, con *La deshumanización del arte* (1925), una visión crítica y en cierto modo descriptiva de la estética del 27. A partir de 1923 y desde las páginas de la *Revista de Occidente*, el filósofo madrileño orienta la producción prosística hacia experimentos realmente interesantes desde el punto de vista estético, pero política y socialmente inocuos; "de espaldas a toda política y a la realidad social", será el lema de su colección *Nova Novorum*, de 1926. Debido a las innovaciones artísticas en torno a 1925 un grupo de escritores se decantan por la novela-lírico intelectual (Benjamín Jarnés, Antonio Espina, Mauricio Bacarisse) y la humorística (Edgar Neville, Jardiel Poncela), siguiendo principalmente las huellas de Ramón Gómez de la Serna, pero también haciéndose eco de las imágenes sorprendentes e ingeniosas y del humor de Cansinos Asséns en *El movimiento VP* (las escenas de las sesiones de la Academia y el final de la novela

del sevillano están en la línea de *El Incongruente* de Ramón o *Roque Six* de López Rubio). Si bien todas las novelas mencionadas (experimentales, humorísticas y sociales) están escritas desde un punto de vista ideológico distinto (el del autor), todas ellas coinciden en resaltar cuatro aspectos: el erotismo, el vitalismo, el maquinismo y, por sobre todo, la integración del hombre en la nueva metrópolis. Sin embargo, en parte por su flagrante rechazo al compromiso social y definitivamente porque no existen elementos topográficos concretos que las liguen a Madrid (salvo las de Jardiel Poncela), quedan fuera de este estudio las grandes vertientes humorística y lírico-intelectual de las novelas publicadas en los años veinte y treinta.[5]

Si bien la mayoría de la crítica, todavía hoy, sigue manifestando su interés académico en el arte puro y deshumanizado de aquellos poetas que decidieron celebrar el tricentenario de la muerte de Góngora, a otros nos toca la tarea de analizar la conocida "narrativa de avanzada" de "La otra Generación del 27", que conjugó la vanguardia artística y la política, y que prefirió celebrar el bicentenario de la muerte de Goya. Entre ellos estaban un joven Gómez de la Serna, Valle-Inclán y el también joven Luis Buñuel. La utilización de la literatura como vehículo y palestra para resolver los problemas de España iniciada con la Generación del 98 sólo fue posible a través de búsquedas más individuales y en el tránsito hacia propuestas estéticas de las generaciones próximas en el tiempo, la del 14 y la del 27, generaciones que retoman el tema de la decadencia del país. En los últimos meses de 1918 comienzan las tertulias de Rafael Cansinos Asséns, rodeado de jóvenes poetas (y aspirantes a poetas) en el Café Colonial de Madrid. Son éstos los gérmenes del ultraísmo, un movimiento ultrarromántico (en términos de Cansinos) que reniega de lo viejo (el modernismo), la oratoria, la retórica y los prejuicios moralistas o académicos. El Ultra, proclama Cansinos, es un estar "adelante siempre en arte y en política, aunque vayamos al abismo", construyendo así la fraternidad universal a través de las nuevas estéticas, siempre "subversivas y heréticas" porque "atacan al régimen y a la religión" (*Las escuelas* 38). Por su parte, el germen litera-

[5] De Jardiel Poncela: *Amor se escribe sin hache*, *¡Espérame en Siberia, vida mía!* y *Pero… ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*, escritas entre 1928 y 1931; de Benjamín Jarnés, *Paula y Paulita* y *Locura y muerte de Nadie*, de 1929; *Teoría del zumbel*, de 1930; de Antonio Espina, *Pájaro pinto*, 1927, y *Luna de copas*, 1929; de Mauricio Bacarisse, *Las tinieblas floridas*, 1927, y *Los terribles amores de Agliberto y Celedonia*, 1931; Edgar Neville *Clorato de Potasa*; y de José López Rubio, *Roque Six*, 1928. En el excelente estudio de Carlos Ramos, *Ciudades en mente. Dos incursiones en el espacio urbano de la narrativa española moderna (1887-1934)*, se analizan algunos de estos títulos.

rio-revolucionario desde el punto de vista estético y socio-político de las novelas publicadas hasta los albores de la tercera década del XX, que tiene como base fundacional y elemento principal al personaje típicamente urbano, servirá de plataforma para todos los escritores sociales que le siguen: Díaz Fernández, Joaquín Arderíus, José Antonio Balbontín, Ramón J. Sender y Arturo Barea. Éstos son novelistas sociales que terminan por solidificar la vanguardia artística con la política.

Ya en 1919 la revista *Cosmópolis* recoge el manifiesto del grupo "Clarté" ("Liga de solidaridad intelectual para el triunfo de la causa internacional"), movimiento encabezado por Henri Barbusse y Romain Rolland que intentó reunir a los intelectuales y artistas en una organización paralela a la III Internacional. Esta agrupación tenía como fin incitar a la revolución para luchar, junto a las masas proletarias, por la construcción de un nuevo mundo, basado en la igualdad, la libertad y la justicia para todos y, en su batalla contra la cultura e ideología burguesas, pretendían abrir paso a un arte colectivo. Para ese entonces, más allá del impacto político-literario que producen *La rebelión de las masas* (1925) de Ortega y *Literaturas europeas de vanguardia* (1925) del otrora ultraísta Guillermo de Torre, cabe atestiguar el impacto subversivo de los manifiestos de Barbusse y Rolland en el ámbito político-social y la dimensión de cultura popular, vinculada a las aspiraciones reivindicatorias de las masas que también aportaba dicha vanguardia. Si al manifiesto de Clarté le sumados la publicación en 1927 de *Tirano Banderas* de Valle, *Cómo se hace una novela* de Unamuno y la edición española de *Los de abajo* del mexicano Mariano Azuela, no hacemos más que congraciar, una vez más, la innovación artística y la preocupación política.

1. *EL RASTRO* DE RAMÓN Y LA FILOSOFÍA DE LA VIDA COTIDIANA DE CARA AL MADRID FUTURISTA

Si con *Troteras y danzaderas* de Pérez de Ayala habíamos iniciado el recorrido urbano posmodernista, con *El Rastro* de Ramón Gómez de la Serna se avizora el futuro de una estética vanguardista-urbana en ciernes. El estudio de *El Rastro*, más allá de homenajear a un madrileñófilo y madrileñólogo sin par, radica en compendiar cronotópicamente catorce años de vida madrileña ("de 1900 á marzo de 1914", según el autor, 241). Ramón practicó el madrileñismo, una ligazón especial con esta ciudad de la

que le atraía su vida cultural y bohemia y que definió como "Madrid es no tener nada y tenerlo todo". La naturaleza evocativa de *El Rastro* reditúa una labor laberíntica y cíclica en la que el escritor madrileño logra captar la naturaleza fantasmagórica de individuos, objetos y espacios coyunturales: el Rastro "es más que un lugar de cosas, [es] un lugar de imágenes y de asociaciones de ideas" (XV).

Sabida es la categorización que la crítica literaria ha hecho sobre la obra ramoniana, que, para no caer en tautologías, se podría resumir con estos conceptos: independencia de tendencias, esteticismo, provocación, humor sagaz y muchos adjetivos más que la alejarían de una filiación social. Sin embargo, paradójicamente, es el mismo Ramón quien recurre a categorías axiomáticas para descubrir en la fisonomía de personas y objetos la raíz crematística de los fenómenos sociales. En esta vertiente taxonómica, Ramón es muy agudo en observar que las transformaciones sociales que experimenta Madrid en sus primeros tres lustros de modernidad hunden sus raíces específicamente en el mismo Rastro donde no sólo van a parar las cosas inservibles, sino también dónde se encuentra depositada la memoria colectiva del pueblo español. De esta forma, muchos pasajes de *El Rastro* llevan a no confundir y considerar al primer Ramón como un frívolo divertido, sino más bien un nihilista que ante la sociedad caótica que le tocó vivir respondió con extravagancias esperpénticas muñidas de denuncia social.

El Rastro es el segundo texto analizado en este libro que no posee una marca de género concreta (*Iluminaciones en la sombra* es el otro). No es novela y es mucho más que una simple y aséptica crónica; presenta características que permitirían asociarlo con el *feuilleton*, pero las reflexiones filosóficas sobrepasan el mero costumbrismo. *El Rastro* podría ser catalogado dentro de lo que Andreas Huyssen denomina *Modernist Miniatures* (se refiere al *Modernism* europeo y estadounidense). Esto es, una forma (o antiforma) que resiste las leyes de género tanto como la filosofía sistemática o la sociología urbana, que cruza los límites de la poesía, la ficción y la filosofía y se sitúa entre el comentario y la interpretación, entre el lenguaje y lo visual ("Modernist Miniatures" 32). En la misma vena, la miniatura modernista —coligada al "Snapshot"[6]— marca el espacio donde el

[6] El "snapshot" refiere a fotografías imperfectas tomadas repentinamente y que registran eventos de la vida cotidiana. Si bien se puede considerar un tipo de fotografía hecha por un amateur, se considera al snapshot mucho más genuino o espontáneo que la fotografía que recoge imágenes "buscadas" y "preconcebidas" voluntariamente. Los "snapshots" son análogos a los "Denkbilder" que Walter Benjamin utiliza en su ensayo sobre Nápoles.

presente se convierte en memoria, pero simultáneamente preserva la apariencia de un presente (33). De allí que a partir de la descripción minimalista de los objetos y personajes del Rastro, Ramón logra capturar diacrónicamente el "aura" de los mismos de cara a un nuevo arte producto de la mecanización y del automatismo en los procesos de producción del capitalismo industrial. Por lo tanto, el Rastro (tanto el lugar como el texto) se convierte en un lugar de experimentación para demostrar la validez del nuevo sentido de interpenetración espacial en el que se yuxtaponen las distintas capas históricas de la ciudad y la "convivencia" en un mismo sitio de objetos antiguos y modernos en un diálogo dialéctico.[7] Diálogo dialéctico en el que las dicotomías finalmente se (con)funden en una síntesis que se propone ilustrar las incongruencias de la vida citadina moderna.

Por este derrotero, considero que no es en vano que el primer ejercicio meta e intra-histórico que Ramón intenta en este libro radique en la enumeración y universalización de los diversos, aunque no del todo distintos, "Rastros de Europa": París, Londres, Roma, entre otros. Dicha "trágica suma" de "historias y galanterías" (IX) de las metrópolis viejas y a la vez modernizadas a lo largo del siglo XIX y comienzos del XX (como Madrid) posee como colofón el moderno clímax en la "posesión" de la ciudad (X). En este sentido, Ramón recrea la esencia misma del *flâneur* moderno en su relación con el fetiche de los objetos y con la necesidad de "dar un alma" (Benjamin, "Sobre algunos temas" 97, "The flâneur" 427) a la "confusa" muchedumbre; reflexiona ante lo siniestro y oculto de mujeres y hombres del Rastro (XI); indaga entre mitos y leyendas, los cuales, de forma análoga a Baudelaire, el autor-narrador logra desvelar en el sexo de una prostituta (XI), "en la vasta" y "neta" "cara de los mendigos" (205) y en la naturaleza constantemente fungible, funesta y regenerativa afín a todas las urbes y pueblos.[8] He aquí una de las variantes más insólitas que

[7] Como bien apuntan Parsons y Michael Ugarte, respectivamente, Ramón utilizará un método narrativo diacrónico similar al que utiliza en Carmen de Burgos en *Historia de la Puerta del Sol*, publicada en 1920 (Véase el apartado "Ludic Streets" de *A Cultural History of Madrid* y el Capítulo 4 de *Madrid 1900*).

[8] En 1930 Ramón publica *La Nardo*, otra novela de singular importancia con respecto a la vanguardia y su relación con la ciudad y, particularmente, con el Rastro. La Nardo, protagonista prostituta, es "la hija del Rastro", "es" Madrid (158). Para un análisis cronotópico de la ciudad y la prostitución, véanse los capítulos XXII, XXII y XIV de *La Nardo* y el análisis que hace Michael Ugarte en *Madrid 1900* (pp. 124-129): "In Gómez de la Serna´s Madrid, prostitutes are part of the very material of the city. They define it, they characterize it and make it different from other cities. At the same time prostitutes are necessary to any city; they stand as both an antidote to cleanliness and as a life-bestowing force that defines all of us" (127).

presenta Ramón: el Rastro es como el Mar Negro, "el mar de las aguas más espesas y repugnantes, aunque a la vez el de las aguas más azules" (XI) donde las ciudades "mueren, se abaten y se laminan" (XI).

De esta forma, es en el clímax antes referido —que posibilita la saciedad de conocimiento sobre los misterios de las ciudades— donde se encuentra la advertencia: "¡Oh si llega la imposibilidad de deshacer!" (VIII, IX). Frase ambigua esta última en la cual Ramón aludiría ya no a la repetición infinita de mundos iguales que motiva la ataraxia del ser humano moderno (tal como la había dispuesto Martínez Ruiz en *La voluntad*), sino más bien a un mundo moderno donde por decantación histórico-materialista se llegase a la revolución definitiva, tal como la profetiza el mismo autor (aunque con escasa voluntad participativa) en la imagen paradójica de un barco varado en medio del "Rastro-Mar Negro": "¡Oh barco inverosímil para comprarlo el día del otro diluvio, de la otra inundación tremenda, que un día indiscutiblemente llegará, aunque al esperarla de la Providencia se confunde con ella *á los hombres oprimidos que la desencadenarán*!" (bastardillas mías, 157).

Para el inventor de las greguerías "el transeúnte […] debe dar en su incongruencia, en su azar, en su fila desordenada la serie de sus hallazgos" (32). Por lo tanto, no es curioso que en *El Rastro* se observe el alejamiento progresivo por parte del escritor madrileño de una "poética de la miseria", consustancial a la de sus predecesores noventayochistas-decadentes para concentrarse más en la "opulenta" y "brillante consagración universal del Rastro" (184). De hecho, en los objetos orientales del Rastro Ramón logra vislumbrar la "victoria" profunda, impersonal, desinteresada y libertadora de las conciencias (185).[9] Ahora bien, si las referencias exotistas podrían conducir a categorizar al texto aquí analizado como modernista tardío, no por ello se debe pasar por alto el hecho que Ramón vislumbre en ese mismo Rastro el rápido y pujante desarrollo socioeconómico que Madrid experimenta en las dos primeras décadas del siglo XX, tornándose más

[9] Ya en *La horda*, Maltrana, el personaje principal, decide "dar á la vida un sentido helénico" (203). Dicho helenismo era fácil de conseguir en los escaparates de las tiendas de la vecina calle de Toledo, donde según Gutiérrez Solana, se encuentran los últimos y más pintorescos puestos del Rastro (*Madrid, escenas y costumbres* 105 y 211). Allí se dirige la pareja a comprar en las "tiendas de moda […] unas botas altas, muy altas, de suave color limón y con muchos botones" (204) y más tarde un traje de "última moda venida de París" (214). En *Troteras y danzaderas* esta suerte de emporio donde se consigue ropa de empeño de mejor calidad que en El Rastro se trasladará a la calle de Atocha.

cosmopolita y más "libertino", pero también mucho más proclive a la desatención del proletariado por parte del Estado y al incremento de las injusticias sociales. Es así que "el estado de alma de esos países [orientales], idéntico en flaquezas, en miserias y en ansiedad al resto del mundo, se muestra en ellas [las cosas y personas del Rastro] con una fantasía, con una laboriosidad, con una sutileza que hace más ingrata, visible y recrudecida la misma historia" (185).

Por ende, la comparación de la capital de España con urbes europeas y asiáticas produce un movimiento de ideas en *El Rastro* favorable ya no a la simple modernización de la vieja infraestructura de la ciudad, sino, especialmente, a la reevaluación de la estética posmodernista que —teniendo como base fundamental a la literatura urbana— oscilará entre una visión nostálgica del pasado castizo, con una visión futurista y embebida de una conciencia social que permea los objetos e individuos observados; fluctuación estética (y en menor grado social) que explotará con sagacidad e ironía Cansinos Asséns en *El movimiento VP* y que más adelante llevará a decir a uno de los poetas más representativos del 27, Rafael Alberti, que ellos eran "vanguardistas de la tradición". Como podemos atestiguar en las dos citas siguientes (una hecha al comienzo del libro y la otra al final), dicha perspectiva futurista es la que finalmente prevalece en el texto: "ver en él [el Rastro] toda la cantidad infinita de porvenir que le asiste, que en él se aduna" (XIX); "[v] erdaderamente en el sexo de esos escombros nos hemos esparcido y encalmado como sólo podríamos conseguir en la bella ciudad futura, hija del arrepentimiento sumo y dada á los buenos transportes máximos" (241). En esta senda, se puede señalar que Ramón concuerda literariamente con el programa de exaltación de las fuerzas humanas del futurismo à la Marinetti, para concluir que la mayor virtud de este texto ramoniano consiste en haber transformado un paisaje netamente costumbrista del viejo Madrid en un decálogo estético sobre el que se cimientan los nuevos "ismos" literarios que arriban a la capital con la misma velocidad que el automóvil y el aeroplano.[10]

[10] Si menciono a Marinetti, también es necesario traer a colación la relación dicotómica entre el futurismo italiano y el retorno a la tradición que promulga el fascismo que ha estudiado George Mosse en *Masses and Man*. De más está decir que el incongruente "proceso de industrialización subordinado a la ideología anti-industrial" del fascismo tanto como la absorción de este último de los nuevos impulsos tecnológicos podrían formar parte de una lectura alternativa del texto de Gómez de la Serna. Entre otras cosas, yo no me inclino por esta lectura ya que observo que el éxtasis nietzscheano de Ramón por la velocidad y lo nuevo

En los primeros capítulos (o viñetas), a medida que Ramón se interna en el Rastro la gente no sólo "se va empobreciendo", sino que "es más morisca" (21); se respira una "sensualidad mora en el ambiente y en el paisaje agostado y árido" (24). En el laberinto de calles retorcidas que conforman el Rastro se avizora la estatua del héroe popular Eloy Gonzalo (*El héroe de Cascorro*)[11] que, dispuesta en medio de la pobreza circunstante, se vulgariza y descompone en la desgracia (23). Los monumentos, observa Benjamin, se presentan como una forma de adoración; son un recordatorio perenne y mitificado de una época de esplendor y/o de logros. Para romper con el hechizo de la petrificación del mito, éste debe ser desenmascarado dialécticamente, personificando las articulaciones particulares entre pasado y presente ("Theses" 258). Por tanto, el símbolo del héroe militar es utilizado por Gómez de la Serna para trasmutar la aureola de proeza de héroe militar en la ira de los rastreros, a los que coloca en la categoría de "héroes de la modernidad" (23). En este tipo de escenas ya se entrevé la tendencia novelística de orientación social de los años veinte y treinta y, particularmente, se podría asociar a la vertiente antibelicista que abordaron no sólo los escritores de avanzada (Fermín Galán, Díaz Fernández, Sender o Carmen de Burgos), sino también la que manifiestan Antonio Espina en *Pájaro Pinto* (1927) y José Antonio Balbontín en *El suicidio del príncipe Ariel* (1929); novelas estas últimas que satirizan la banalización de la vida cotidiana en Madrid durante la Guerra de Marruecos.

Si bien entre la multitud que deambula por el Rastro hay hombres "con fachas resignadas y hostiles de trabajadores de más" (109), son reveladores los pasajes en los que Ramón se detiene a observar "los Cristos del Rastro", que "evocan […] á todos los muertos ó moribundos de necesidad, de desigualdad, de injusticia, por accidente de trabajo, por suicidio en la desesperanza" (125-6). Esta faceta social de Gómez de la Serna, que muy

(más evidente al final del libro) se sobrepone al énfasis fascista por el nacionalismo, la moral anti-industrialista, el racismo y la restauración de la moralidad tradicional y católica.

[11] La gesta de Eloy Gonzalo apenas tuvo relevancia militar en la guerra de Cuba. Sin embargo, su figura se hizo muy popular en Madrid probablemente por su condición de expósito y por la necesidad de exaltar un rasgo de heroísmo individual en una guerra. La estatua a la que hace referencia Ramón fue esculpida por el escultor segoviano Aniceto Marinas e inaugurada en 1902 por el rey Alfonso XIII. Se trata de una estatua tremendamente descriptiva, que muestra a un soldado común, rifle al hombro, llevando una soga y una lata de petróleo. Más tarde, un acuerdo municipal del año 1913 bautizó esta plaza con el nombre de Nicolás Salmerón, nombre que conservó hasta que la popularidad del héroe dio paso a la denominación oficial de Plaza de Cascorro.

poco tiene que ver con la lúdica y apolítica que se le suele imputar, se complementa luego con una observación sobre los mendigos: "ante ellos [los mendigos] se completa —aquí donde nos hemos ido liberando poco a poco— la independencia que debemos oponer á toda mala voluntad de exclusivismo ó de inmortalizar lo que sólo tendrá gusto y dará placer en la disipación" (205). En la narración histórica de la fisonomía de los "aborígenes del país", el narrador/autor no sólo hace referencia a su "pereza" (33) y a "su resignación" (205), sino que también enfatiza su "libertad" (33). La libertad de los proletarios ("tan libre que no se ve un solo guardia pasada la linde de la ciudad", 23) conduce a analizar "el descomedido y desatentado credo pasional" (183) de los rastreros. En la hora del coito en la casa de citas del Rastro, los hombres se "vengan" de "las reinas y de las ricas poseyéndolas fuertemente en sus mujeres […]. Se piensa [continúa Ramón, ahora hablando en tercera persona] que gracias á ese acto inverosímil […] sienten ellos una compensación que es lo que únicamente evita que no se lancen á la reformación violenta de la ciudad" (183). El sentimiento de libertad de los hombres y mujeres del Rastro —muchas veces descritos como detritus de la sociedad tanto en las novelas de Baroja, Sawa y Blasco como en la aquí analizada— es consustancial con el escepticismo e irresponsabilidad de los desechos materiales que allí se encuentran. Tal es así que hay también en el Rastro "restos de la ciudad, como elementos que la [sic] han sido prófugos, como la más desmoralizadora de las insurgencias" (211). Entre bancos públicos, verjas de jardín, balconadas de casas y dragones de portalón, Ramón se detiene en los faroles públicos. Éstos,

> que tan autoritario empaque tienen en las calles […] que tan representativos del maligno orden público son, aquí, sin alcurnia, huidos, abandonados, son una corruptora falta de respeto a la ciudad, son sarcásticos arrepentidos que descubren […] las policíacas arbitrariedades de la ciudad. Aquí son propagandistas libertarios (211).

En la naturaleza metamórfica y liberadora de los objetos del Rastro se intuyen dos motivos que emanan, como su reverso, del reconocimiento del poder disciplinante de la ciudad moderna. Ésta, a modo de panóptico foucaultiano, le niega el poder fisiológico al escritor como sujeto de percepción sensual. De hecho, Gómez de la Serna no puede gozar "en el presidiario y elegante" piso del moderno Madrid (183) y llega a decir que le

gustaría traer a su esposa al Rastro, "deseando tener un aparte verdaderamente lejano á la irresistible coacción, al irresistible entrometimiento de la ciudad y del estado hipócrita, insensato y lerdo de los hombres, en todos los interiores" (183). Recurrimos de nueva cuenta a Walter Benjamin para establecer que la experiencia abrumadora que produce la ciudad en el individuo se corresponde con la del obrero al servicio de la máquina ("Sobre algunos temas" 109). Por ende, la opresión del individuo-escritor cuaja con la situación social del proletariado. Mientras que en la ciudad los "trabajadores formidables" se esconden bajo una "máscara, callada y seca de cumplidores fieles de un deber irresistible" (210), en el Rastro muestran orondos una hostilidad de conspiración en los extramuros de la ley: "son fieros rebeldes, anárquicos […] almas llenas de la idea de una justicia implacable y devastadora, pensa[dores] de una idealidad hecha a marchamartillo" (210). A continuación, el narrador prosigue con la amalgamación de máquinas y hombres que sintetiza en la descripción de unas calderas enormes "que tienen una gran cantidad de espíritu radical, desengañado, imperioso, que bien a las claras vemos que se basta á sí mismo" (211).

Una lectura rápida de las citas previas invitaría a dejar de lado cualquier tipo de especulación: el escritor se refiere a las masas proletarias irredentas y a la posibilidad de una revolución. Sin embargo, la forma de un nuevo medio de producción, la máquina, que inicialmente se encuentra dominado aún por el anterior, la artesanía, corresponde en la conciencia colectiva a ciertas imágenes, en las que lo nuevo se confunde con lo antiguo (tal como se observará con más detenimiento en el apartado sobre *El movimiento VP*). Esas imágenes, como lo explica Benjamin en "Fourier o los pasajes" (126-7) y en "Daguerre o los panoramas" (128), son deseos imaginados, y mediante ellos busca el escritor superar y explicar la imperfección del producto social, así como la falta total de un orden social de producción. El engranaje de las pasiones (las mecánicas y las sexuales) es una creación analógica primitiva que coliga a la máquina con el material psicológico. Este tipo de creaciones produce una literatura socialmente panorámica (coincidente con el "Snapshot" de Huyssen) en la que aparece el trabajador como comparsa del idilio del escritor. De allí que por más utópicas que fuesen esas imágenes, el "sencillo paseo" (241) por el dicharachero, rebelde y sensual Rastro motiva al escritor a dar vuelo a su emoción creadora mediante una revelación dinámica.

En las primeras viñetas, Ramón muestra su desidia hacia los "productos de la industria modernísimos", que "no están hechos naturalmente,

sino en incubadoras faltas del sentido cordial y maternal y de la atención suficiente, que da fondo é interés, que da viabilidad á las otras, cosas teratológicas sin arte ni romanticismo" (59). A medida que avanza la narración se observa que la estrategia escrituraria de Gómez de la Serna consiste en la recapitulación de los datos pretéritos acumulados en el inconsciente ("la memoria involuntaria" que refiere Benjamin a propósito de Freud, 93) como premisa indispensable para la comprensión de la experiencia hostil enceguecedora de la época de la gran industria ("Sobre algunos temas" 90, 113). Por consiguiente, sólo la conciencia de la tradición que inspiran los viejos trastos del Rastro (la famosa "salvación de las cosas" orteguiana) le permite promover una visión profética de los tiempos nuevos. No en vano, Ramón aborrece a los "jóvenes petimetres que á las claras son vanos, imbéciles diletantes que lo miran todo con superfluidad, con suficiencia, con superficialidad" (109) y a los escritores mediocres y sentimentales, "que en vez de arrepentirse de todo lo que ha[n] escrito, lo mira[n] todo con su alma incorregible, angosta y valetudinaria, cultivando su literatura de rapsodias y tópicos" (109). Es por este motivo que paulatinamente en la narración Ramón atenúa la nostalgia por los viejos trastos para concentrarse más en los objetos manufacturados que en las realidades creadas por la artesanía humana, haciendo hincapié en realidades concebidas desde un perfil espacial y en la apreciación de la plenitud del tiempo que de ellas emanan. A la sazón, hay todo un apartado de *El Rastro* sobre los relojes en el que el inventor de la greguerías confiesa nunca "h[aber] visto la anchura, el horizonte del tiempo tan vastamente [sic] como allí" (68). En el apartado de los relojes desarrolla una teoría sobre la posibilidad "creacionista" de una estética escrituraria como realidad (literaria) superior a la realidad mimética, utilizando una técnica sugestivamente cubista, pero que también tiene mucho de cinemática, precediendo siete años la publicación de *Cinelandia* (1923).[12]

Debido al tratamiento tempo-espacial y al distanciamiento que produce el nuevo modo de mirar las cosas y de formar nuevas imágenes a par-

[12] Fernández Romero observa para el caso de *Cinelandia* que "el cine «rebota» sobre la realidad como en la novela de Ramón, que a su vez «rebota» sobre la novela clásica decimonónica". En el caso de *El Rastro*, la nueva realidad maquinista rebota en el viejo Rastro, que a su vez rebota en el proceso histórico de la ciudad de Madrid (en sus literaturas y en su cultura en general) para proyectar no sólo una nueva estética, sino también el desarrollo histórico completamente verídico y concreto (contrario a lo que sucederá en las novelas de ciudades "falsas" de los años veinte de Ramón como *6 novelas falsas* o la misma *Cinelandia*).

tir de ellas se evidencia que Ramón aspira a construir un goyesco absurdo real o lo que García Pavón denomina "el absurdo lógico": "crear a fuerza de ingenio, de imaginación, de esfuerzo intelectual, una nueva visión de la vida; mejor dicho, una nueva vida" ("Inventiva en el teatro" 90). "Todo es posible en el Rastro" (*El Rastro* 115), de modo que el escritor anuncia la posibilidad "concreta", "incongruente y arbitraria" (114) de que "[e] n el Rastro habrá pronto, caído y tranquilo, un aeroplano, y ese hombre automático que prepara la Civilización vendrá al Rastro también" (115). En el Rastro también Ramón encuentra objetos de "insólita novedad", en los que se detiene para reflexionar: "[h] ay escopetas para cazadores furtivos, para contrabandistas ó para revolucionarios. Escopetas libres é interesantes, escopetas novelescas y gallardas. Escopetas de un alma rebelde, aventurera, generosa y desenvuelta" (116). Dichas armas no poseen el aura "noble y franco" que pueden hacerle pensar en los suicidios románticos (se hace mención a Larra), sino más bien están dispuestas "para una larga guerra, para un largo rencor" (116). Si bien es muy factible que Ramón se refiera a la inminente Guerra Europea que se iniciaría en julio del 14, no sería desatinado pensar que el escritor madrileño se esté refiriendo a una inminente guerra civil en España, que de hecho coincide con sus augurios de revolución referidos anteriormente.

Casi llegando al final del libro Ramón llega a dedicarle todo un apartado a "Los jóvenes íntegros",[13] ni más ni menos que *flâneurs* que van a pasear "en la libertad" del Rastro "su alma antigua, moderna y futura" (189). En forma análoga a Baudelaire, el *flâneur* de Ramón es el héroe de la modernidad que le da voz a sus paradojas e ilusiones; el que participa y a su vez le da forma a las experiencias fragmentas y fugaces de la modernidad. Admira Ramón de estos jóvenes su capacidad para abstraerse de las miserias circundantes del mercado artístico en general y de cualquier rédito pecuniario o fama que reditúan la literatura y el arte burgueses (192-3) para concentrase "en el único e hipertrofiado yo que existe" (Criado 8). Son estos mismos jóvenes que "cansados del espectáculo banal de la ciudad —los tranvías, los timbres, los periódicos, las mujeres muy ciudadanas, los anuncios— […] están también cansados de sus abstracciones; y su

[13] Al año siguiente de la publicación de *El Rastro*, en 1915, Gómez de la Serna apadrina la muestra *Los pintores íntegros* en Madrid, cuyo catálogo prologó. Diego Rivera, uno de los artistas incluidos en la exposición, le retrató y pintó también un cuadro en homenaje precisamente al libro aquí analizado, *El Rastro*.

mirada, […] que han curado con esas descomposiciones, es únicamente su estética" (194). De allí que el autor les estimule a "abusar del absurdo" como "arma de combate" contra la "satisfecha y triunfante" "masa común" y contra los "burgueses" que "acalla[n] con su incongruencia á las razones sutiles é innovadoras que únicamente cambiarían todo y modificarían inauditamente la propiedad" (195-6).

Como contraparte de estos jóvenes íntegros se encuentra "esa multitud de seudojóvenes que hace llorar"; seudojóvenes "en los que se da un poco más pervertida y más indisculpable la vejez y la vesania de sus padres y sus madres" (191). Definitivamente, este pasaje vuelve a reabrir la disputa en el mercado literario, ahora haciendo blanco en la literatura "chabacana" y "depravada" (196), en referencia a las novelas eróticas de Felipe Trigo y sus epígonos; las mismas que causaron furor en su momento y un colosal éxito de ventas. Alberto Insúa, propulsor del Madrid galante y de la novela erótica junto a Zamacois, Hoyos y Vinent, Felipe Trigo, Pedro Mata, Álvaro Retana, Joaquín Belda y José Francés son también cómplices de haber creado un Madrid soñado-"corte del pecado", idóneo para cualquier tipo de aventuras onírico-sexuales. Estas novelas, hoy prácticamente desechadas por la crítica, y deudoras de un naturalismo tardío, eran dirigidas a un público burgués muy poco exigente y ávido de emociones fuertes (La-carta 57-8).[14]

En cambio, la "emoción destructora" que propone Gómez de la Serna (emanada del propio "¡Oh si llega la imposibilidad de deshacer!"), viene caracterizada por una nueva estética consistente en "descomponer la visión conjunta y autorizada de la ciudad y de las abstracciones" (194) que, finalmente, concluirá en la liberación aprisionada de la realidad. Las pretensiones radicales de los futuristas y cubistas (y posteriormente ultraístas) serían para Ramón las premisas básicas para aquellos que partiendo de la "tradición de la luz" corren veloces al encuentro del futuro, empujados por el ímpetu creador. Serían, por ende, los poseedores de las "almas selectas" ("poetas creadores", 194) los que en la prueba máxima de valor realizan el "salto mortal", prenda segura para elevarse por encima de la mediocridad literaria general. Es esta última la misma prueba que les pide "El poeta de mil años" (alter ego de Cansinos) a los "viejos poetas jóvenes" (posterior-

[14] Si bien Ramón también posee novelas de contenido erótico (como *La Nardo*, 1930, novela madrileña), lo haría sin embargo desde el punto de vista humorístico o incongruente ("abusando del absurdo", cuya *opera summa* sería *El incongruente* de 1922).

mente "poetas del VP") desde el Viaducto y que en muchos casos no redituó más que un vuelo de corto alcance (el ultraísmo) o una precipitada caída en la ignominia, como se verá en el siguiente apartado de este capítulo. La calma y el *status quo* (las de los "seudojóvenes", según Ramón), por el contrario, conducen a la insignificancia, tal como también se puede evidenciar en la actitud romántica tardía de los "jóvenes poetas viejos" en la novela de Cansinos.

Consciente de su rol como renovador de la literatura, Cansinos le confiesa a César Arconada que "los post-ultraístas [se] benefician del alboroto de sus antecesores y encuentran al público más acostumbrado" (Arconada 269). Al mismo tiempo, el escritor sevillano les exige a los poetas de la vanguardia "arte cosmopolita, voces chillonas y desenfadadas", pero también "abrir el pecho a la humanidad" (Arconada 272).[15] Si bien Gómez de la Serna contribuyó a fomentar el alboroto en el campo literario que hace mención Cansinos con su iconoclasia artística, cultural y moral para luego erigirse como un vanguardista de las vanguardias, la aceptación de las premisas deshumanizadoras del arte que permea su narrativa desde los años veinte le ha condenado a ser considerado sólo de soslayo como uno más de los escritores "revolucionarios de avanzada" del 27. Sin embargo, me interesa sobremanera culminar este apartado sobre *El Rastro* con estas palabras que Cansinos pone en boca del "Presidente de la Academia" en *El movimiento VP*: "La rebelión de los poetas VP es un signo de los nuevos tiempos nefandos que han jurado la guerra a muerte al principio de Autoridad. Lo que esos jóvenes intentaban era una revolución. Una revolución literaria, cierto, pero que hubiera terminado en una revolución política" (203). Luego de analizar *El Rastro*, se puede atestiguar que Gómez de la Serna, aunque haya huido en el momento que se declara la revolución política, sí fue gran artífice de la revolución literaria a la que con espanto hace alusión el Presidente de la Academia y que en cuestión de cinco años culminaría en el ultraísmo, movimiento de pretensiones radicales, pero a la postre heterogéneo. El extremo dinamismo —coincidente con la extrema fugacidad que signarían los ismos literarios— se consustanciará con el expresionismo para obtener una mayor potenciación de la realidad. La expresión maquinista que emanará de esta última será yuxtapuesta con la ironía y el lirismo en la mayoría de los textos urbanos publicados por Ra-

[15] En *El nuevo romanticismo* Díaz Fernández añade que la "vuelta a lo humano es la distinción fundamental de la literatura de avanzada" (47).

món, Benjamín Jarnés, Edgar Neville o Francisco Ayala a partir de los años veinte, pero que también será factor fundamental (liberada del estigma de imposibilidad) para representar la ciudad anarquista, comunista o socialista en las novelas de los escritores de avanzada (Sender, Benavides, Arderíus y Carranque de Ríos).

2. *EL MOVIMIENTO VP.* ÚLTIMO INTENTO DE PROFESIONALIZACIÓN DE LOS POETAS MALDITOS, BOHEMIOS Y MENDIGOS

Frente al Madrid explícito, vivenciado literariamente en las novelas que se han analizado previamente en este libro, en *El Movimiento VP* existe un Madrid implícito, casi no nombrado, con la salvedad del Viaducto y las referencias alegóricas al nuevo metro y a la cripta sagrada del Pombo. Este Madrid llega a convertirse en una ciudad genérica, en todas las ciudades modernas y cosmopolitas de los veinte, pero al mismo tiempo —atendiendo a las transformaciones maquinistas y estéticas— aspira a ser distinta al resto de las capitales de provincia como posibilidad literaria. Sin ánimo de elaborar una crónica detectivesca, conviene sí, a grandes rasgos, mencionar quiénes se podrían esconder bajo las máscaras de los "Poetas del VP": Eliodoro Puche, Armando Buscarini, Isaac del Vando Villar y Pedro Garfias (quizás trasuntos del "Poeta bohemio" y del "Poeta maldito") y el gallego Xavier Bóveda (el "Poeta Rural" en la novela que, una vez llegado a la Corte, entabla amistad con Gálvez) serán los cinco escritores bohemios más identificados con el Ultra, efímero movimiento literario en España que a su vez tiene a Cansinos como su capitán. Bajo la máscara del "Poeta mendigo" podrían estar encubiertos los compinches Pedro Luis de Gálvez ("hampón sonetista", "asociado al Ultra en 1919", Bonet XXXI, reivindicado en la actualidad por Juan Manuel de Prada en *Las máscaras del héroe*), Alfonso Vidal y Planas (que frecuentaba mucho la tertulia de Cansinos, y a quien éste le prologa *Memorias de un hampón* en 1918) y el ya nombrado Armando Buscarini.[16] Todos los bohemios mencionados pertenecen a la "tercera promoción", según la clasificación de Víctor Fuentes ("Madrid" 78).

[16] Me baso en los retratos que Cansinos hace de estos escritores/bohemios en *La novela de un literato* y en algunos datos que da Bonet en el Prólogo a *El movimiento VP*.

En la figura de "El poeta de mil años" (alter ego de Cansinos) de *El movimiento VP* volvemos a revivir el prototipo del *flâneur* simbolista[17] del último tercio del siglo XIX, en el sentido que elabora Mary Gluck en su libro, *Popular Bohemia*: un personaje entre burgués y bohemio que observa y domina los espacios sociales de la vida ciudadana moderna y que, a través de esta capacidad de observación, se erige como apóstol de nuevos destinos y visionario (67-9, 72, 85, 95, 102-103). Con *El Movimiento VP* es la primera vez en la novela española que se puede precisar sin temor a equivocación una lectura similar a la que hace Benjamin en "Paris, capital del siglo XIX": "leer" emblemáticamente los objetos culturales que presenta una ciudad que vive recién en la segunda década del siglo XX (setenta años más tarde que en el resto de Europa) los cambios en la conciencia colectiva que produce la industrialización y la renovación tecnológica; y a partir de esta lectura indicar, desde un punto de vista marxista, que aquellos que controlan los significados de producción controlan la cultura. Cansinos Asséns, "al atravesar la ciudad" (7), invita a renovar (regenerar, diría Max Estrella en *Luces de bohemia*) el canto urbano de los poetas "malditos" y "bohemios" (11, 15). Éstos, que el narrador refiere como "los viejos poetas jóvenes", yacen en los "divanes de los cafés urbanos", cantándoles a las "almitas tristes" (11), a las "esquinas de la ciudad", a la "tristeza del poeta perdido en la urbe" y a las "rameras" (12). De esta manera, el *flâneur* insta a los bohemios y malditos a abandonar "el canto a la belleza que [éstos] contempla[n] en los espejos de los cafés" (12) para buscar sus musas inspirativas en "los rascacielos y las modernas torres de Babel" (19), los "trenes ligeros", los "automóviles", el "aeroplano" y el "cinematógrafo" (15-19). En *La Venus mecánica* (como también en las novelas de Francisco Ayala) se observa claramente este viraje poético; de tal forma que, como se verá más adelante, Díaz Fernández ironiza sobre el falso liderazgo de algunos bohemios socializantes de "café de barrio" (ya casi al terminar la década del 20) para alentar la formación de una "nueva resistencia", sin importar que "algunos novelistas", "industriales gotosos" y "ancianos bolsistas" se vean privados del "precioso material de emoción suburbana" (*La Venus* 82).

La cita anterior no significa que los cafés dejen de ejercer un papel importante en la confección del campo de la producción literaria de la se-

[17] No así del bohemio romántico-*mugueriano*, ni del dandi aristocrático, sino más bien de los profetas del anarquismo literario (sin caer en el decadentismo), antimercantilistas y antifilisteos.

gunda década del siglo XX, sino que, muy por el contrario, se convierten en "terribles laboratorios de arte nuevo" y en "formidables talleres de rimas explosivas" (17). De esta manera, los café-cabaret bohemios en esta novela pueden ser comparados con una "comunidad experimental" (Gluck 126), en donde sus miembros se transforman de espectadores en iniciados a través de la experiencia colectiva de la ciudad moderna, que todos comparten y en la cual todos participan. Mientras los bohemios semiprofesionalizados como Emilio Carrère y "su corte" se reunían en el Café Varela, Gómez de la Serna establecía la tertulia del Pombo hacia 1915. Cansinos, en abierta disputa con Ramón, hacía su tertulia en El Colonial (en la Puerta del Sol) que, junto al Lion d'Or y un bar de la calle de las Hileras, también había servido de refugio literario tanto a Alejandro Sawa como a Rubén Darío (Velasco Zazo, *Florilegio de los cafés* 94-95). "El café Colonial ha sucedido a Fornos como centro de la vida del Madrid bohemio y artista" (*La novela de un literato* 400), dirá el propio Cansinos. Los tertulianos del Colonial, que en poco tiempo se mudan al Universal, tendían a ser más políticamente activos que los "pombianos" en cuanto a la reivindicación de causas sociales y, más tarde, pro-republicanas.[18] Tal es así que Cansinos era frecuentado por algunos de los forjadores de la que Víctor Fuentes denomina "La otra Generación del 27", los novelistas sociales José Más, Isidoro Acevedo, Julián Zugazagoitia, Joaquín Arderíus, José Díaz Fernández, Juan Antonio Cabezas (el de la etapa pre-falangista), Manuel Benavides, César Arconada, Alicio Garcitoral y Ramón J. Sender.[19]

Para cuando se produce la renovación generacional de bohemios, el campo literario, vinculado al auge económico, ya está casi completamente dominado por los escritores profesionales. De esta forma, entre el segundo y cuarto lustro del siglo pasado, los lugares de reunión y tertulia en torno a los cafés, tabernas y calles de la Puerta del Sol y la Universidad comparten la escena social y literaria con el Ideal Room, los restaurantes Los Italianos y Los Burgaleses, el lobby del hotel Palace, la Residencia de Estudian-

[18] En uno de los ataques que hace el "Poeta maldito", partidario del Ultra, a los "pombistas", se lee: "Desgraciados […] señoritos del arte […] que jugáis con las vírgenes proletarias y con la Poesía, engañando a ambas y usurpando al pueblo sus más caros tesoros; señoritos esquiroles que ignoráis las torturas y sufrimientos de los poetas pobres y suplís el halago de vuestra vanidad al pensamiento en huelga" (*El movimiento VP* 189).

[19] Esto no quita que Cansinos reconozca sus simpatías por el Gerardo Diego de *Imagen* (1922), el Pedro Salinas de *Víspera del gozo* (1926), el Jorge Guillén de *Cántico* (1928) y el Pedro Garfias del *Bajo el ala del sur* (1926) (Arconada 271).

tes o el despacho de editor de la *Revista de Occidente* que tenía Ortega y Gasset en la Gran Vía. De cualquier manera, la noche sigue atrayendo a los arrumbados bohemios, que en la mayoría de los casos trasladan sus tertulias callejeras a las plazas de Antón Martín y Progreso y a sus calles aledañas. En aquel Madrid literario y (todavía) bohemio del centro, donde ya en el 20 empezaban a escucharse las bandas de jazz (233) y se bailaba "*Schottish americano*, *tango argentino*, *valse-hesitation*, *Fox-trot* y *Shimmy*" (Alberto Insúa, *El negro que tenía el alma blanca* 107, 108), se hospedaron Borges (Puerta del Sol), Huidobro ("Renato") en Plaza de Oriente, Sonia Delaunay ("Sofinka Modernuska") en calle del Barquillo e Isaac del Vando Villar ("El poeta del sur") en la del Pez. A pesar de la amplia popularidad de los hermanos Álvarez Quintero y Carlos Arniches (elogiados efusivamente por García Lorca y Pérez de Ayala), en el Madrid del 20 las tradiciones saineteras y del género chico deben abrir paso a otros géneros populares que hacen furor en Europa y Estados Unidos. Así lo refleja el dueño de un teatro madrileño en la novela *El negro que tenía el alma blanca*: "Las tradiciones de esta casa son las de hacer pesetas […]. Si hace falta convertiré el teatro del sainete en un *musijól*, y no se verán aquí más que películas y *varietés*" (61). En el frontón-*kursaal*, "un *music-hall* enorme, al estilo de los del extranjero y en el que actúan artistas internacionales, se reúne ahora todo el Madrid bohemio y elegante" (Cansinos, *La novela de un literato* 226). "Lo yanqui y los inglés dominaban el mundo" (*El negro* 64). Es así que la novela de Alberto Insúa, a pesar de los comentarios racistas que presenta, es un monumento a la escenografía moderna de la metrópolis madrileña, en la que un bailarín de origen cubano, Pedro Valdés, pero con seudónimo anglicado, Peter Wald, se convierte en la sensación farandulera y en el espectáculo "más sublime y emocionante" de la época (64).[20]

El cronotopo más relevante en *El movimiento VP* es el Viaducto. Desde esta estructura metálica más de un bohemio sucumbió en el vacío (o intentó hacerlo, como es el caso de Armando Buscarini, como lo comenta Cansinos en *La novela de un literato*). Incluso, el Viaducto aparece en algunos poemas de los bohemios de las generaciones segunda y ter-

[20] "Si en vez de Peter, los carteles hubiesen puesto Pedro […] el éxito habría sido veinte veces menor (*El negro* 164). En *El circo* de Ramón Gómez de la Serna ya se habla de una creciente extranjerización de los espectáculos circenses a través de la aparición en Madrid de compañías francesas, japonesas, chinas y danesas (179-181).

cera, en *La voluntad*, en la *Trilogía de la lucha por la vida*, en *Iluminaciones en la sombra* y en *Luces de bohemia* (en esta última, Max invita al falso bohemio Don Latino a "regenerarse [en] el vuelo", 158). En el coloso de hierro del Viaducto se produce la reencarnación (regeneración) de los "viejos poetas jóvenes" (el poeta bohemio, el maldito, el de la raza, el rural y el mendigo) en "jóvenes poetas viejos", posteriormente fundadores de El movimiento VP. La figura del Viaducto junto a la del Metro (que se inaugura en 1919) y a la de la Gran Vía son los símbolos de un Madrid futurista que consolidará en *La Venus mecánica* (1929) y en *Señorita 03* (Juan Antonio Cabezas, 1932), su trasiego de Corte a Metrópoli, con su despliegue espectacular y consumista: "La gran Vía, como una Osa Mayor, ha arrollado el corazón nocturno de la ciudad y el Metropolitano es como un cementerio de muertos que resucitan" (14), comenta el narrador de *El movimiento VP*. Los sitios que favorecían los ultras (y luego vanguardistas) eran abstractos, cambiantes y múltiples. En los andenes del Metro celebrarán los "pombianos" algunas de sus "sesiones literario-deportivas" (141), por permitirles dicho "local modernísimo" conjuntar el "trogloditismo primitivo" y "la ilusión de las trincheras" (145).[21] La mezcla de primitivismo y "ultramodernismo" es consecuente con la estética posmodernista de la Guerra Europea, pero también con el papel del inconsciente que Walter Benjamin ("París, capital" 126-7) encuentra en las construcciones modernas con fines transitorios (pasajes, estaciones ferroviarias, salones de exposición). Estos nuevos espacios, como apunta Gluck, estarían ubicados en el inconciente de la teoría freudiana, en el jazz norteamericano y en el automatismo de la escritura surrealista (185). Los escritores urbanos que reciben el impulso de lo novedoso, orientan la fantasía y las imágenes hacia lo primitivo (no hacia lo anticuado que acaba de pasar): "El genio del lugar en que se encontraban aquellas catacumbas modernas [el Metro] sugería[n] le pensamientos y palabras propias del siglo III de la Era Cristiana" (225).

A juzgar por la alusión a la historia remota, se entrevé la comunión entre el Ultra y el Futurismo, que se evidencia claramente en el "suicidio de la noche antigua arrojándose por lo alto del viaducto" (15), en la celebra-

[21] Conviene aclarar que Cansinos no se refiere al café, bar y club *Metropolitano* que estaba a la salida del metro en la estación Cuatro Caminos. El texto es claro: se habla de trenes que van y vienen (157) y de "un trecho de terreno" sobre "los andenes del Metropolitano", en el que los pombianos habían construido su "cripta" (222) "subterránea" (225).

ción de un "nuevo amanecer" "apuntando con un revólver [a los poetas]" (15) y en la fraternidad de los "poetas de las trincheras" (poetas que habían estado en la Guerra Europea) con los bohemios y malditos.[22] Ya lo presagiaba Ernesto Bark en el Manifiesto de *La Santa Bohemia* (1913): "un mundo nuevo quizá surgirá de los escombros del conflicto internacional [I Guerra Mundial] , cuyo estremecimiento nos llena de esperanza como ante la aurora de la humanidad nueva" (30). El mismo Valle-Inclán en 1917 publica *La media noche. Visión estelar de un momento de la guerra* que guarda claras referencias no sólo con la imagen bélica del Viaducto, sino también con su efímera etapa ultraísta que se prolonga hasta *La pipa de Kif* (1919). De aquí que se pueda también observar en *La Venus mecánica* y otros textos de los vanguardistas de avanzada que la evolución de formas artísticas esté condicionada por el desarrollo de las metáforas maquinistas, el desarrollo tecnológico, las imágenes simultáneas y, sobre todo, por el desarrollo de las fuerzas productivas.

Por este derrotero, la máquina también coadyuvará al desencadenamiento de conflictos sociales y representación de las luchas armadas en pleno corazón de la ciudad proletarizada, en la cual el escritor comprometido desempeñará una labor "incitadora". El hecho de que los "poetas terribles" del VP festejen cómo "los obuses estelares [revientan] sobre el viaducto" (17) o presagien "horas terribles que revientan, pirotécnicas, sobre las alambradas de sombra que [les] rodean" (107), se puede asociar con la comunión existente entre el lenguaje desarticulado de los que Jean Paulham llamó poetas "terroristas" (ultras, dadaístas y surrealistas) y la raigambre belicista de algunos textos que abordan los abusos de algunos grupos radicalizados durante la II República y la Guerra Civil. En las novelas *Siete domingos rojos* (Sender, 1932), *Madrid de Corte a Checa* (Agustín de Foxá, 1938) y hasta en una más reciente de Juan Manuel de Prada, *Las máscaras del héroe* (1996), los autores se refieren a los tertulianos vanguardistas como "escritores malditos" que aterraban a la burguesía y prometían la destrucción total de la ciudad.

[22] Tal como lo ha estudiado George Mosse (*Masses and Man*), vale aquí la admonición sobre la celebración de la guerra como una suerte de nacimiento del "hombre nuevo", el horror de la guerra convertido en estética, las armas como máximo símbolo de realización humana y la camaradería entre los que han compartido las trincheras de la Guerra Europea que hacen los fascistas. En este sentido, cabe recordar también que muchos de los jóvenes que lucharon en el 14 y que poseían ideales marxistas, luego, sumidos en "un caos del alma", se convertirán en fascistas (*Masses and Man*, 169-173).

Es en este punto donde se pueden producir confusiones entre el mero hecho literario y el activismo político, y esencialmente en la utilización de la literatura como acicate del activismo, como se verá más adelante en el ejemplo que da Maruja Mallo en *La Venus mecánica* sobre los poetas puros-revolucionarios. Rafael Alberti (el del *Mono azul* y no el de *Marinero en tierra*) le resulta al fascista Foxá "un mal poeta" porque le cantaba "al cemento, las turbinas, el canal de Kiel o el plan quinquenal. Buscaba entre aquellos hierros y aquella nieve las naranjas de Crimea y los osos blancos del Báltico entre las centrales eléctricas" (123). En esta vena, se puede también asociar el mecanicismo y la máquina con la naturaleza del "hombre nuevo" (Díaz Fernández, *El nuevo romanticismo* 59), aquel que como el personaje comunista en *El comedor de la pensión Venecia* (1930) de Arderíus, se erige contra un fondo de muerte y putrefacción: "Su ancha y angulosa cara, cetrina y rasurada, sobre la trinchera, sonreía ufana […]. Sus zapatos caían sobre los adoquines con la fuerza y pesadez de unos machos de cobre sobre un yunque de acero" (263). Símbolo y resultado de la política stalinista será la máquina, en concreto la conjunción hombre-máquina es uno de los temas preferidos de la propaganda soviética de los años treinta y hasta cierto punto la ciega brutalidad del poder militar. Como se verá en momentos en que la propaganda soviética invade Madrid entre 1929 y la Guerra Civil, los hombres y las máquinas serán los principales protagonistas de películas, carteles y obras literarias. La identificación de personajes juveniles como héroes de la nueva vida en el cine es de fundamental importancia. Mainer la refiere de la siguiente forma: lo juvenil "fue una obsesión nacida de la posguerra, que a tantos muchachos inmoló en las trincheras […]. Los excombatientes de las grandes batallas [fueron] los sujetos y objetos de los rampantes totalitarismos" (*Años de vísperas* 77). En lo que respecta a la definitiva incorporación del cine a la vida urbana, éste viene a funcionar como una "nueva y urgente necesidad de estímulo" (Benjamin, "Sobre algunos motivos" 175) que reemplaza a aquellos sentimientos contradictorios de agitación, horror, encantamiento y fascinación (Benjamin 166-169) que el *flâneur* decimonónico experimentaba entre las masas.

El movimiento VP, pues, refiere a los reordenamientos en el campo de la producción literaria de la nueva metrópolis: el rol de la prensa en la publicación de los nuevos manifiestos posmodernistas-vanguardistas: *Los Quijotes, Grecia, Cervantes, Ultra, Cosmópolis, Tableros, Perseo, Horizontes, Vértices*; la acusación de los poetas jóvenes a los viejos y vice-

versa; las rivalidades entre los "pombianos" seguidores de Gómez de la Serna y los Ultra seguidores de Cansinos, que se disputaban la primacía de ser los poetas más jóvenes; y el rol del Ateneo en la puja de poder, favoreciendo a determinados poetas jóvenes y discriminando a otros.[23] En este ámbito, si en *Iluminaciones en la sombra* y en *Troteras y danzaderas* la subordinación estructural del campo literario se instituía principalmente a través de las sanciones o imposiciones de las empresas literarias (prensa, libreros especuladores, empresarios teatrales), en *El movimiento VP* dicha subordinación estructural (sin renegar a la estrategia pecuniaria, como se observa en la actitud del Poeta maldito devenido en poeta de la raza y académico) estará más concentrada en afinidades de estilo.

Por consiguiente, en el periodo en que se publica *El Movimiento VP* (1921), la escisión del campo cultural entre escritores vanguardistas sociales y "escritores deshumanizados" (agrupados mayoritariamente en torno a Ortega y Gasset que en cuatro años publicaría *La deshumanización del arte*) es ya casi un hecho. Los novelistas alineados en el primer grupo se inclinaron por la novela-lírico intelectual (Antonio Espina, Mauricio Bacarisse) y la humorística (Edgar Neville, Jardiel Poncela). Casi al finalizar la novela de Cansinos se observa que Ramón y los "pombianos", "burgues[e] s [que] vestían bien, tenían las mejillas coloradas y representaban la salud en la literatura, el temperamento sin temperamento" (29), son los que terminan apoderándose del mercado literario de la corte-villa. Ya reconciliados con los "poetas de la raza" y con los popes de la Academia, "los ramonianos", según el narrador, sí estaban capacitados para la empresa mirífica de "captar la hora futura" porque "llevaban los bolsillos pertrechados de relojes […] , sombreros Made in England […] botas de forma yanki […]. Eran tan modernos […] que crea[ban] el paisaje y da[ban] la sensación de la ciudad en el siglo XXX" (233). El último capítulo muestra al Poeta de mil años contemplando el Viaducto. ¿Qué se podía esperar un hombre cuya frase de cabecera fue "adelante siempre en

[23] La Generación del 27 fue pródiga en la creación de revistas: *Litoral* (Málaga, 1926), dirigida por Manuel Altolaguirre y Emilio Prados; *Carmen y Lola* (Santander, 1928), por Gerardo Diego; *Gallo* (Granada, 1928), por Federico García Lorca; *La Gaceta Literaria* (Madrid, 1927), por Ernesto Giménez Caballero; *Favorables París Poema* (París, 1926), por Juan Larrea y César Vallejo; *Los Cuatro Vientos* (Madrid, 1933), por Dámaso Alonso, Jorge Guillén y Pedro Salinas. A su paso por Madrid, Pablo Neruda dirigió *Caballo Verde para la Poesía* en 1933. Las izquierdas literarias se agruparon en *Octubre* (Madrid, 1933), dirigida por Rafael Alberti y María Teresa León. De orientación católica fueron *Cruz y Raya* (Madrid, 1933), por José Bergamín, y *El Gallo Crisis* (Orihuela, 1934), por Ramón Sijé.

arte y en política, aunque vayamos al abismo"? Un final trágico invitaría a arrojarse al vacío desde ese mismo viaducto otrora iluminador. En cambio, a pesar de que El poeta de mil años (Cansinos) es acusado de traidor por sus hasta entonces seguidores ("los VP", ahora convertidos en "poetas de la raza") —hecho que denotaría otro (y esta vez el último) "Divino fracaso" literario de la mayoría de los bohemios—[24] se puede concluir que Cansinos también representa doblemente esa "posición por hacer" de la que habla Pierre Bourdieu (*Las reglas del arte* 121), propugnando la libertad ética, estética y hasta incluso la provocación profética que luego adoptan tanto los vanguardistas experimentalistas como los vanguardistas sociales.

Con esta posición por hacer de las vanguardias podríamos hacernos eco de las palabras Mainer y decir que en realidad la línea divisoria zanjada en *El Movimiento VP* entre la novela deshumanizada y la social no era en realidad tan rigurosa. De esta manera, como veremos más adelante, no sólo *La Venus mecánica*, sino también las novelas de Carranque de Ríos (*Uno* y *Cinematógrafo*) y de Sender (*Siete domingos rojos*), comparten formas y temas sin solución de continuidad: la utilización del expresionismo, descripciones de alta tensión poética, la representación de personajes turbios e inseguros, la visión pesimista (y/o apocalíptica) del mundo capitalista, el uso del cinismo, aparecen aquí y allá (*Años de vísperas* 116-7). La última imagen de la novela es paradigmática: El poeta de mil años se monta en un avión piloteado por *Renato* (Huidobro), hasta "elevarse en la hora nueva […] , sobre la ciudad, donde el oro de un sol moribundo concedía un irrisorio premio Nobel a las estatuas sepultadas de los inmortales poetas de la raza" (*El movimiento VP* 257).[25]

En definitiva, con Cansinos Asséns, "que nació a la literatura al calor de la bohemia", (Fuentes "Madrid" 79), podemos atestiguar que la violencia de su prosa en *El movimiento VP* es equivalente con la evolución de la bohemia artística y literaria de herencia romántica que reacciona contra

[24] Salvo Garfias, casi ninguno de los bohemios de "la tercera generación" ha alcanzado la gloria literaria. Cansinos publica *El divino fracaso* el mismo año (1921) que sale a la luz *El Movimiento VP*.

[25] De nueva cuenta, debemos tomar nota que la figura del avión será luego todo un símbolo político elitista y viril de las derechas y, posteriormente, del fascismo en la creación del "nuevo hombre". Especialmente, el fascismo italiano, a través de Ítalo Balbo, creerá ver en la aviación una recuperación del espíritu de la caballería (Mosse, *Masses and Man* 231). En la asociación entre la tecnología con los valores eternos e inmutables simbolizados por el cielo montarán los fascistas todo un modelo estético.

los triunfos de la burguesía, pero también contra aquella "literatura de calderilla", representada por la "mezquina angustia bohemia" de antaño y el modernismo decadentista (Arconada 269). Cansinos se ha convertido por muchos años en "mártir oficial de la literatura española" (Bonet VIII) y su *Movimiento VP* naufraga en un puesto muy rezagado detrás de las novelas de Gómez de la Serna y las de los "escritores oficiales" del 27. El rol ecléctico y mundano de Cansinos en la narrativa citadina posmodernista representa un antes y un después. Radical en el fondo y en la forma, *El movimiento VP* es un "raro" de la literatura española que "logra ser salmo e improperio vanguardista", tal y como su ejecutor "el más ilustre de los *raros* y *olvidados*" (Bonet VIII, XVII, Linares 5): un escritor sin cronología, sin generación (Arconada 274).

3. LA NOVELA SOCIAL MADRILEÑA EN LA DICTADURA PRIMORRIVERISTA. *LA VENUS MECÁNICA*

Ocho años más tarde, en *La Venus Mecánica* vemos definitivamente consumada la división entre escritores vanguardistas sociales y experimentalistas. La actitud de algunos de los personajes de la novela de Díaz Fernández legitima que a pesar de la actitud equívoca de muchos escritores vanguardistas frente a la clase obrera y a las ambiguas relaciones con el poder, "el haber prima sobre el debe" (Mainer, *La edad de plata* 22). En este sentido, las novelas de Díaz Fernández concilian lo poemático-subjetivo con lo social, son novelas puente entre la novela vanguardista, poemática y subjetivista y la social, objetiva y colectivista. Precisamente, en los capítulos centrales de *La Venus mecánica* (23 y 24), se puede apreciar el maridaje entre la vanguardia artística y política. Por un lado, el narrador se burla de un poeta esnob de similares características al "Poeta más joven" (alter ego de Guillermo de Torre) y al "Poeta del sur" (alter ego de Isaac del Vando Villar) de *El Movimiento VP* de Cansinos. A dicho poeta, que hacía "una poesía deportiva" (*La Venus* 126), se autoproclamaba "poeta puro" (126) y se jactaba de no haber escrito sino sólo cinco poemas, se le opone la figura de Maruja Montes (alter ego de Maruja Mallo), también defensora de los poetas puros, pero con aspiraciones revolucionarias. Para Maruja Montes, muchos artistas de los denominados puros eran "más peligrosos que los bolcheviques" (*La Venus* 129), ya que prometían quitarles el "pacífico sol de las digestiones", "la lívida luna de los idilios" y el "ro-

sado cielo adonde sueñan ascender" a los "valientes generales", "virtuosos obispos" y "honorables policías" (129).[26] Por su parte, en 1927 García Maroto publica *La nueva España 1930* en la cual funde el proyecto de la revolución político-social y la revolución de las artes plásticas contra la institución del arte. Se trata de una narración social-artística profética que novela el advenimiento de una nueva España democrática-revolucionaria, en la cual se harían realidad los sueños vanguardistas de la subversión de la institución burguesa del arte, y de sus barreras entre el arte y la vida. En el mismo mítico año 27 el pintor Benjamín Palencia y el escultor Alberto Sánchez recorrían diferentes itinerarios desde Atocha hacia el Cerro Almodóvar, en Vallecas, desde donde iba a partir la nueva visión del arte español: La Escuela de Vallecas.[27]

Ya para 1928, como lo señala Román Gubern, la misma Maruja Mallo estrenaba sus cuadros de verbena en los salones de la *Revista de Occidente* y pintores de la altura de Carlos Sáenz de Tejada, Santiago Pelegrín y Ramón Acín habían pintado los festejos populares, cantados en los versos modernos de Dámaso Alonso o Antonio Espina (*Proyector de luna*, cit. por Mainer, *Años de Vísperas* 57). Para el año 1929, Cansinos Asséns alentaba a aquella juventud "cosmopolita", "de voces chillonas y desenfadadas" con términos urbanos: saludaba a la "Gran Vía que est[aba] abriendo [esa juventud] en la quieta vida literaria" promulgada por los neogongoristas "de inspiración regresiva". Al mismo tiempo Cansinos resal-

[26] Curiosamente, en el año 1932, José María Carretero (El caballero audaz), que luego formará parte del *establishment* literario franquista y hoy naufraga en la ignominia, publica dos novelas madrileñas, *El terrorista* y *La Venus bolchevique*. En ambas novelas, uno de los miembros de la pareja es aristócrata y el otro revolucionario. Ambas poseen casi el mismo argumento, sólo cambia que en una el hombre es un revolucionario y la mujer una aristócrata y en la otra al revés. En *La Venus bolchevique* la protagonista es una mujer fatal, Olga Kuprin, que deja arruinado al aristócrata español Lorenzo Monteblanco, el prototipo de hombre galante, vividor y aventurero. Carretero definitivamente está estableciendo un diálogo intertextual con la novela de Díaz Fernández, aunque esta vez para advertir del "terror oculto y desestabilizador" de las importaciones ideológicas y literarias soviéticas que, entre otras cosas, promueven la libertad de la mujer y su incursión en las actividades políticas. Las tres novelas ameritan una lectura contrastiva.

[27] Al llegar de su Albacete natal, Benjamín Palencia entabla pronta amistad con su "admirado" Gutiérrez Solana. También lo hará con Juan Ramón Jiménez, García Lorca, Alberti, Francisco Cossío, Bores, Dalí y todo el mundillo intelectual de la Residencia de Estudiantes. La Escuela de Vallecas tuvo su apogeo durante la República, de 1932 a 1934. En 2007 se celebró una muestra en Bellas Artes sobre *Benjamín Palencia y el origen de la poética de Vallecas*. Extraigo información de la publicación homónima que editaron Paloma Esteban Leal y Mercedes Marfagón Sanz.

taba que "Góngora e[ra] un bache rocoso en que muchos p[odían] quedar estancados" si no se decantaban por una declarada vocación de unión con el pueblo: "abri[rse] en el pecho un desgarrón de humanidad" (Arconada, "Figuras" 268-72). El sevillano proponía, de esta manera, el inicio de una "marcha al pueblo" de los intelectuales españoles vanguardistas que trajeron la II República y que también protagonizaron las iniciativas y la resistencia popular en el Madrid de la Guerra Civil.

Los complejos habitacionales de la conurbación, los almacenes París-Madrid, los palacios del cine, las gasolineras y el Estadio Metropolitano dan al Madrid de *La Venus mecánica* un parecido plástico con la escenografía de *Metrópolis* (1927). La película de Fritz Lang fue estrenada en el Real Cinema el 28 de enero de 1928. En su estudio contrastivo de las representaciones sociales en la película y en la novela del escritor asturiano, César de Vicente Hernando asevera que Díaz Fernández debió verla en su estreno. El cine es, como lo observa Walter Benjamin, una fotografía, y como tal es un arte técnico, con orígenes mecánicos y orientado hacia la repetición mecánica ("La obra de arte" 45). Por lo tanto, *La Venus mecánica* podría ser calificada como una sátira del ambiente artístico superficial, la robotización/ mecanización del ser humano y de la corrupción política de los últimos años de la dictadura primorriverista en Madrid, cuyo consuelo parece estar depositado en los movimientos de masas y en la agitación popular. A la sazón, el personaje principal de *La Venus mecánica*, Víctor Murias, asevera: "Yo confío en el pueblo. Hay que guiarlo. Enardecerlo […]. No creo en la cultura occidental, ni en la política occidental, ni en la diplomacia occidental. No creo en otra cosa que la violencia" (36) y "Armar a los obreros, sublevar a los soldados, inyectar rebeldía a los proscritos" (121-2).

En *La Venus Mecánica*, el narrador relaciona el Madrid de los Austrias con burgueses y tenderos de la villa (151, tal como lo había hecho Martínez Ruiz en *La voluntad*). El Madrid antiguo se describe como "ciudad gibosa y paralítica que se agarraba a la urbe moderna, como una vieja raíz difícil de extirpar" (76).[28] Las taberneras se convierten de la noche a la mañana en duquesas y el cabaret, donde sólo acuden "los muchachos de

[28] Como bien observa Carlos Ramos ("Entre el organillo" 133-4), también hubo escritores afiliados a la vanguardia, pero de distinto signo político como el fascista Giménez Caballero ("La arquitectura y Madrid"), que reclamaban como esencia de Madrid aquello que les recordara su pasado imperial.

provincias, los militares y estudiantes" (54) es todavía la huella decadente de la corte-villa galdosiana que hace de "Madrid, con rascacielos y aeródromos, todavía un lugar de la Mancha" (58). La referencia al Madrid antiguo es coherente con el hecho de que el personaje masculino "soñaba un pueblo alegre, culto, sin supersticiones, construyéndose todos los días la historia sin dormir a la sombra de un pasado en ruinas" (121).

Este Madrid, todavía con un dejo de poblachón manchego del siglo XIX y urbe moderna con eje en la Gran Vía y la Castellana (planeada e iniciada en la República), se extiende hasta el 36. El corazón del centro urbano metropolitano matritense es la Gran Vía (planeada en 1856, proyectada por algunos arquitectos del 98 y con contrato de aprobación firmado en 1909), en especial su segundo tramo. De aquí que este segundo plano sea también el centro espacial de la narración: un hotel (el Suizo) y una agencia de noticias en la Gran Vía son el centro de operaciones del protagonista masculino y eje central de la narración: Víctor hace mención a la metamorfosis que sufre el hotel con la construcción de la Gran Vía: pasa de ser una modesta casa de huéspedes en la que celebraban asambleas literarias estudiantes y bohemios de la tercera generación (se menciona la tertulia de Emilio Carrère) a gran hotel con servidumbre, botones uniformados, turistas, cocotas caras, bailarinas y empleados de la industria extranjera (38-9). De esta manera, como apunta Secundino Zuazo (urbanista del 98), en concordancia con lo expresado por Walter Benjamin en sus ensayos sobre Baudelaire y las galerías parisinas: la "posibilidad de mirar y remirar [es] el principal atractivo de la Gran Vía madrileña, acaso su embrujo radi[a] en el gusto, la diversidad, la serie ininterrumpida de escaparates y vitrinas de lujoso comercio madrileño que cobija" (cit. en Fernández Cifuentes, "Fachadas" 109). Por la Gran Vía se desplaza tanto el protagonista masculino como la heroína de la novela, Obdulia, a pie o más frecuentemente, en taxi, entrando y saliendo de los almacenes, de cafés o de cines, y asistiendo a teatros o cabarets. El capítulo cinco transcurre en el teatro Fontalba (Gran Vía 30, construido entre 1919 y 1924 por José López Sallaberry) y el lector asiste a la presentación de una actriz que pasa de tabernera a duquesa "sin más transición que la de una función a otra" (50). Allí también aparece el personaje del general Villagomil (alter ego del dictador Primo de Rivera), de quien se escucha una orden propia de la "high life" de la Metrópolis: "Abajo tengo el coche oficial. ¡Al Ritz, al Ritz!... García, avise por teléfono al hotel" (52).

El escritor ruso Eliá Ehrenburg observa en 1932 la dicotomía majestuosidad-pauperismo que presenta la Gran Vía: "Gran Vía. Rascacielos. Nueva York […] En los tejados, estatuas, doras, atletas desnudos, caballos encabritados. Letras eléctricas relampaguean en las fachadas […]. Debajo de los tableros pulula la fauna de Madrid. Todos los cojos, ciegos, mancos, esperpentos de España" (*España* 15). Las mismas incongruencias se pueden hallar en una novela paradigmática que versa sobre la Guerra de Marruecos y que también posee un capítulo entero sobre "los contrastes vivientes" de Madrid. Es *La barbarie organizada* de Fermín Galán. El personaje principal, herido de guerra, "vencido, derrotado", regresa a su Madrid y decide dar un paseo por la corte-villa. En ella encuentra las contradicciones de un Madrid en pleno cambio. La gente corre de prisa hacia ningún lado, las bocinas de los coches aturden y todo el mundo se arrolla, tropieza y se llevan por delante a los desdichados del arroyo, "deformados, esqueléticos" que piden en una iglesia (*La barbarie organizada* 165). Así y todo, las mismas supersticiones, las leyendas, los mitos y las religiones "del pasado bárbaro" de España sigue triunfante en esos días (169). En la guerra y en la calle los españoles mueren de hambre o matan para que nos los maten. Sin embargo, en el corazón de la capital, la riqueza se impone en franca dominación sobre la miseria (178), y las fatuidades y la barbarie sobre la civilización (180). En el conjunto conciso, pero extremadamente representativo de las aguafuertes de Fermín Galán también hay lugar para observar la masa de obreros vestidos de monos azules que toman la calle por sorpresa para desaparecer luego por un conjunto de calles empinadas y torcidas, con "casas miserables de vecinos hacinados y hambrientos" (175). Por Alcalá, "vía sacra de la Civilización" (175) los casinos, empresas, bancos y hoteles nublan la vista del personaje: "la mecanización ideal de los hombres y de las cosas está lograda" (175).

En concordancia con lo expresado tanto por el escritor ruso como por el héroe de Jaca, en *El Nuevo Romanticismo* —obra inmediatamente posterior a *La Venus mecánica* y manifiesto estético, poético e ideológico que marca el camino de la novela social en la II República—, Díaz Fernández presenta la disyuntiva a la que se veía abocada la civilización occidental en aquellas fechas: "la burguesía aprovecha el progreso de la técnica —es decir la obra del productor intelectual— para producir una especie de inflación del lujo y de la frivolidad" (184-5). Díaz Fernández también dirige su ensayo a las clases directoras de Occidente para advertirles que "la acumulación de dinero o de placer las ha hecho invisibles para los postulados

de la nueva moral" (184). En el capítulo de *La Venus mecánica* en el que Obdulia visita las minas de Langreo de su presunto amo/querido (Don Sebastián) se ve ese fondo de hombres, mujeres y niños bajo el yugo del trabajo explotador (el submundo del trabajo que también aparece en *Metrópolis*). Los trabajadores ganaban entre ocho y diez pesetas, "es decir, lo que ella se gastaba en una caja de bombones, en una butaca para el cine. [Obdulia] [r] ecordó el 'Renault' del minero, veloz y confortante, le pareció que iba tirado por aquella muchedumbre macilenta y descalza" (113). Esta última imagen también nos recuerda al infierno de los obreros de la película de Fritz Lang. El lector de la novela graba en su retina la dicotomía de miseria y lujo cuando la acción vuelve a la incipiente metrópoli para verse de nuevo atrapado en las redes de la acumulación del dinero y del placer, en la especie de la inflación del lujo y de la frivolidad que se vivían en las cosmópolis europeas en los años 20, de espaladas a las tragedias que se avecinaban, y que Díaz Fernández denuncia explícitamente en *El Nuevo Romanticismo* y en *La Venus mecánica*, valiéndose del "don profético del arte".

Madrid-Mujer

Ya en *El Rastro*, Gómez de la Serna emprendía una analogía entre los maniquíes y las prostitutas, enfatizando que tanto las cabezas y dorsales de madera como las mujeres de carne y hueso, "deshechas e inservibles", "vulgares e idiotizadas" representaban un "monumento arbitrario, grotesco y trágico", producto de las "caricias torpes de [los] hombres sin estimulante" (94), "mendaces", "vacíos" y "petulantes" (95). Cansinos iniciaría posteriormente *El Movimiento VP,* "cant[ándole] a las cabelleras cercenadas de las mujeres" (6) y al acortamiento de "la longitud de sus vestiduras" (10). Una vez publicado el manifiesto VP, los jóvenes poetas del Ultra relacionan a la "ciudad moderna" con las "mujeres-máquinas" o "mujeres-locomotoras" (75, 77); mujer/ "Venus mecánica": "la ciudad parece más moderna. La gente camina más aprisa, las mujeres, sobre todo, llevan un ritmo de locomotoras […] Pasan ante nosotros como una manifestación de sufragistas norteamericanas" (*El Movimiento VP* 75,78). Juan Antonio Cabezas (*Señorita 03*) también alude a la mujer como pieza maquinaria de la gran ciudad. El narrador de *Señorita 03* departirá sobre "mujeres sin historia erótica ni sentimental [en] busca de su independencia

espiritual y económica" (*Señorita 03* 9-10). Por virtud de la modernidad, aquellos poetas ultraístas reflejados en la novela del sevillano hasta se animan a elaborar "el logaritmo de [la] belleza [femenina]" (*El movimiento VP* 78), tal y como la describiría Francisco Ayala en *Cazador en el alba*: "las mujeres de la ciudad son un producto industrial tan perfecto, tan admirable como la máquina de escribir del capitán o la calculadora del comisario. Una maravilla de la técnica moderna: exactas, articuladas" (36).

En *La Venus mecánica* son muchos los casos en los que se la representación simétrica de la ciudad y de algunos espacios interiores coinciden con la "geometría" de las mujeres:

> Lo primero que hizo miss Mary fue alquilar un piso muy amplio en un rascacielos de la Gran Vía y darle una decoración expresionista, que dirigió Maruja Montes. La luz, los muebles, los colores: todo allí era geométrico y exacto. Al fondo, una tarima con una mesa cúbica y un taburete gris. En el hemiciclo, en forma de rombo, muchas sillas bajas para los prosélitos (129-30).

La simbiosis entre las mujeres y la urbe es también evidente cuando el narrador comenta que las primeras estaban preparadas por la química cosmopolita: "Más que mujeres, esquemas de mujeres como las pinturas de Picasso" (39). Así y todo, y debido a que la novela de Díaz Fernández es más humanista que las de Cansinos, Ayala o Cabezas, lo que conviene resaltar es la transformación que realiza una de estas tantas "hijas de ingenieros, modistas, perfumistas y mecánicos" (40) en una luchadora por los derechos de la mujer y de los proletarios;[29] y adelantándose a los años sesenta en cuanto a revolución sexual y política, "transgr[eden] con sus acciones y sus cuerpos el orden social y moral establecido: la domesticidad de la vida burguesa" (Fuentes, *La Marcha* 101). A la movilidad social y al activismo de la mujer, es preciso mencionar un aspecto estructuralista que liga el espacio narrativo con los personajes femeninos. María Teresa Zubiaurre en su singular estudio sobre *El espacio en la novela realista* observa que si bien en la novela decimonónica el espacio femenino funciona

[29] Aunque en la novela de Cabezas el personaje femenino (Eléctrica) oscila entre la auténtica vocación revolucionaria y la indiferencia, el narrador apunta que la sumisión de Eléctrica "al Gran Monopolio" se traduce luego en el despertar de "una conciencia social" (14). "Ella no ha leído a Barbusse, pero de su conciencia naciente sale una voz: «¡Arriba los condenados de la tierra!»" (142).

como fuerza anticipatoria y propulsora de argumento, el mismo espacio es esencialmente pasivo, contrario a lo que sucede con los personajes masculinos que son retratados en continuo movimiento (29, 31). En la novela de Díaz Fernández lo que verdaderamente define a los personajes de ambos sexos, sin distinción, es un continuo ir y venir de un lugar a otro, un constante dinamismo.[30]

En 1925 Cansinos Asséns publicaba *La nueva literatura*, donde clasifica a la novela de su tiempo y observa que dentro de los tratamientos de Madrid en la narrativa existía un grupo de madrileñistas que se decantaban por la descripción de un Madrid Moderno, "del ensanche y de la Gran Vía, el Madrid de los estudiantes y de modistillas no nacidas en la corte" (165). Dentro de este grupo se podrían colocar a autores como Emiliano Ramírez Ángel, José Francés y Andrés González Blanco, pero también a mujeres como Margarita Nelken y Carmen de Burgos. La primera, con *La trampa del arenal* (1923), recrea el Madrid del Rastro, el de la Moncloa-Argüelles y el barrio de Salamanca de manera "provinciana"; un Madrid que es como una extensión de las capitales de provincia (*La nueva literatura* 165). Como lo ha estudiado Ángela Ena Bordonada, *La trampa del arenal* es una novela que representa un Madrid costumbrista, "profundo y popular" (59), pero con el detalle de que el personaje principal "lejos de ser seducida [como *La Nardo* de Ramón] , seduce a su esposo y lo lleva al matrimonio. Es la versión del tema *estudiante-modistilla* desde una óptica crítica y femenina" (bastardillas en el original, 60). La misma óptica crítica-femenina se puede extraer de *Los negociantes de la Puerta del Sol* (1919) de Carmen de Burgos, quien ya desde *El veneno del arte* (1910) viene representando el mundo de los bohemios, hetairas, homosexuales, pícaros y timadores que toma y retoma a través de una retahíla de narraciones madrileñas (*Entre ellas y ellos o ellos y ellas*, *Villa María*, *La mujer fría*, *Don Manolito*); narraciones en las que satiriza de manera autobiográfica el deslumbramiento que le produce Madrid a su llegada de Almería y su consecuente caída como en "un pozo de míseras vanidades" (Núñez Rey 60). La imagen completa de la literatura madrileña de *Colombine* quedaría trunca si sólo nos refiriésemos a la representación de ese mundi-

[30] Este aspecto de movilidad social, creación de ambientes novelescos y flâneurismo femenino ha sido estudiado muy originalmente por Michael Ugarte en las novelas madrileñas *La rampa* de Carmen de Burgos y *La Nardo* de Gómez de la Serna (véanse Capítulos 3 y 4 de *Madrid 1900*).

llo semi-*barriolatinesco*, acanallado y esnob. Gran observadora de la realidad, y específicamente de la desigual relación entre sexos en ese Madrid que como ninguna otra escritora ha recreado, habría que agregar textos de denuncia como *El hombre negro* (1912) y *La rampa* (1917) en los que pinta con gráfica naturalidad la victimización de la mujer y la marginación a la que la arrojan la hipocresía, la falsa moral y la falta de protección social (Núñez Rey 47, Ugarte 95, 100).

Una novela proletaria, escrita por una militante obrera, Luisa Carnés, ha sido completamente olvidada por la crítica. Se titula *Tea Rooms. Mujeres obreras (novela reportaje)* y se publica en el año 1933. La novela de Carnés constituye una memoria sufriente, en carne viva, de la condición de las mujeres obreras durante los últimos años de la dictadura de Primo de Rivera, sus esperanzas y luchas por romper con las cadenas de la explotación, que les inmoviliza en una opresión y miseria ancestrales, y poder avanzar por el camino de la historia hacia la justicia y la libertad. Los sucesos que se describen en ella sobrepasan el ámbito doctrinario y proselitista para transmitir al lector conmovedoras ráfagas de vida y verdad. En esta novela son palpables las huellas literarias de la crónica periodística y documento de la realidad social y política, que ya estaban llevando a la práctica Arderíus, Sender y Arconada, como también Bejarano, Pedro Caba, Corrales Egea y Ángel Samblancat. Carnés no sólo advierte que el nuevo camino "dentro del hambre y del caos actuales es la lucha consciente por la emancipación proletaria mundial" (*Tea Rooms* 218), sino que también las "[m] ujeres se preparan a luchar contra la guerra, a luchar por su emancipación y por su derecho a la vida" (223).[31]

Agudamente, el mismo Cansinos Asséns destacaría tres nuevos temas que aportaban las novelas de avanzada de Joaquín Arderíus, José Díaz Fernández y Ramón J. Sender: "la emancipación de la mujer, el nuevo

[31] *Tea Rooms* presenta cronópotos contrastantes de los barrios marginales como Cuatro Caminos y la Guindalera con la Gran Vía y la vida cosmopolita de los "cinemas" allí situados. La sumisión de la mujer obrera se torna en activismo político al declararse una huelga general y una de camareros y mozos. En el camino hacia la emancipación de la mujer (especialmente en la descripción de Matilde) se expresa una inclinación hacia las novelas y ensayos sociales rusos y se las contrasta con "los versos de Campoamor", las películas de temas románticos, las novelas frívolas y los prejuicios seculares de religión y tradición (66, 221). La mujer debe dejar su lugar "en la reducida y oscura cocina" (71) para militar en los sindicatos y en las sociedades que luchan por los derechos de los trabajadores (83). En la novela también se da cuenta de la represión policial durante el Bienio Negro y el mundo de los actores de "cinema". Una de las muchachas (Laurita) que queda "seducida e imita los ademanes y miradas de las estrellas de moda" (103) perderá su vida en un aborto.

descubrimiento y reconquista del sexo y el bolchevismo" ("Ramón J. Sender" 42).[32] *La Venus Mecánica* novela, de una manera única en la literatura de la época, el protagonismo que estaba logrando la mujer española en los años veinte.[33] Rafael Conte y María Teresa Bordons apuntan que ésta es una de las novelas feministas más profundas de la literatura española. Si no feminista, sí es esta una novela que manifiesta, como en pocas novelas escritas por hombres, la comprensión de la diferencia de la mujer. La escena del aborto de Obdulia, contado por ella misma, sería el más dramático ejemplo de esta comprensión. Muy profundamente supo el novelista vincular el tema de la acumulación del dinero y la inflación del lujo y de la frivolidad por parte de la plutocracia a la explotación del cuerpo de los obreros y el de la mujer. "El mercado de las mujeres" —título que utiliza Luce Irigaray, extendiendo a la situación y condición de la mujer en la sociedad patriarcal el análisis que hace Marx de la mercancía— encuentra un eco anticipado en *La Venus Mecánica*, donde vemos a tantas mujeres compradas e intercambiadas como mercancía por los potentados burgueses. El mismo autor resume la condición de la mujer sometida, deshumanizada y convertida en juguete erótico en *El Nuevo Romanticismo*: "La sociedad actual es manca, porque le falta el brazo activo de la mujer" (49) en la lucha de clases, podríamos añadir. La victoria del feminismo, concluirá el escritor asturiano, "consiste en haberse articulado por sus propios medios en todas las zonas de la sociedad humana (53).

Cuando Obdulia denuncia su condición, de la cual deriva su apelativo de "Venus Mecánica" en su "Imprecación de maniquí", se revuelve contra su condición de valor de cambio en su oficio de modelo, algo que en nuestros días ha llegado al paroxismo con las súper modelos. Con un claro antecedente en la proyección de poemas de los ultras "en forma de anuncio luminosos en las […] grises vestiduras de la muchedumbre [y en] los descotes de las señoras" (240) y en las fotografías de Georg Grosz publicadas en *La nueva España 1930* (1927) de García Maroto,[34] se da en *La*

[32] Esta emancipación social y sexual de la mujer es evidente en *La duquesa de Nit* (1926) y en *La espuela* (1929) de Joaquín Arderíus y en *El suicidio del príncipe Ariel* (terminada en 1925) de Balbontín; mujeres que se valen de los burgueses para conseguir su emancipación social.

[33] Hasta ese entonces, como observa Parsons, no sólo las mujeres eran representadas literaria y gráficamente como elegantes, exóticas, vanas y atractivas, sino que las obreras eran invisibles (44).

[34] Particularmente, me interesa la fotografía titulada "Himno a la belleza" (Grosz), que forma parte del libro de García Maroto, ya que el contenido social de la misma nos remite

Venus mecánica, y dentro del atrezo metropolitano del ambiente de la novela, capítulos cuyos títulos, como desafiantes carteles en las fachadas de los lujosos edificios, denuncian la indigna condición de la mujer: "Historia de una tanguista", "Muerte de María Mussolini, bailarina", "Capítulo para muchachas solas", "Imprecación de maniquí", "Amante de negros". Representan estos títulos toda una denuncia del colonialismo, que entronca con la novela anterior del mismo autor, *El blocao* (1928). De allí que haya en *La Venus mecánica* un intento casi romántico de incorporar a la mujer en el mercado laboral madrileño. De hecho, Obdulia expresa sus ganas de ganarse la vida "como una de aquellas muchachas de los talleres y las oficinas que cruzaban alegres la Puerta del Sol" (80). Sin embargo, pronto el narrador presenta una imagen desesperanzada de aquellas trabajadoras explotadas al concluir que las trabajadoras de Madrid terminan con "los zapatos gastados y sombreros deslucidos" en las manos de "un amante" (82). Será, entonces, en las novelas sociales madrileñas de Ramón J. Sender (*Siete domingos rojos*) y Manuel Benavides (*Un hombre de treinta años*) donde se acentuará el activismo obrerista femenino en las figuras de las anarquistas Star y Carmen, respectivamente, y se lo contrapondrá —en las mismas novelas— a las figuras de mujeres burguesas.

El lujo y la frivolidad también alcanza a otras mujeres en vías de emancipación: las damas y artistas burguesas del Club Femenino y las artistas de vanguardia, como una pintora haitiana que hace esculturas del hombre integral comunista, pero que las exhibe a un público de posibles compradores burgueses, aristocráticos y nobles, incluyendo al rey. Bajo el Club Femenino esconde Díaz Fernández una sátira del madrileño Lyceum Club Femenino, fundado el último trimestre de 1926 en la calle de las Infantas, que se convirtió en un centro de cultura del asociacionismo femenino, muy elogiado por algunos intelectuales del momento y denostado por otros tantos. Shirley Mangini, que ha hecho un exhaustivo estudio sobre *Las modernas de Madrid,* documenta las distintas actividades y personajes que conformaban este y otros lugares de reunión de las intelectuales y artistas que vivían en (o visitaban) Madrid.[35]

---

las bellezas de cabaret que encontramos en las novelas de Díaz Fernández y de Joaquín Arderíus (*La espuela*).

[35] A semejaza de los Lyceums de Londres y París, en el Lyceum madrileño se celebraban reuniones-coloquios con personalidades, a veces extranjeras, y en las que se servía un té. Una de los establecimientos pioneros fue el que inauguró María de Maeztu en 1915, que llevaba el nombre de Residencia de Señoritas (en la calle Fortuna, donde hasta entonces

Como apunta Mangini, el Lyceum era blanco de muchas calumnias (*Las modernas* 90). Díaz Fernández, sigue Mangini, "denigra [al Lyceum] como muchos de sus coetáneos [como el mismo Rafael Alberti]" (91, 128). De allí que el narrador critique con dureza a una millonaria estadounidense (Miss Mary) que visita el Club Femenino, "el tipo perfecto de la mujer esnob" (*La Venus* 123), que viene a fundar una esotérica congregación religiosa. La ocasión da pie al autor, por boca del narrador y dos de los personajes, para denunciar, como ya lo observé antes, a los jóvenes vanguardistas practicantes de la poesía "pura y apolítica" y el deporte. Cierto es también, como lo apunta Carmen Martín Gaite en el prólogo a *Celia. Lo que dice* de Elena Fortún, el Lyceum era "donde muchas madrileñas de la burguesía ilustrada (generalmente casadas y ya no tan jóvenes) encontraron un respiro a sus agobios familiares" (cit. por Mangini 90). En la tónica sarcástica hacia las burguesas del Lyceum que hacen Díaz Fernández y Carmen Martín Gaite, Luisa Carnés ironiza también sobre el rol emancipador de las madrileñas y concluye que,

> Aquí, las únicas que podrían emanciparse por la cultura son las hijas de los grandes propietarios, de los banqueros, de los mercaderes enriquecidos; precisamente las únicas mujeres a quienes no les preocupa en absoluto la emancipación, porque nunca conocieron los zapatos torcidos ni el hambre, que engendra rebeldes (*Tea Rooms* 136).

Es evidente, continúa Mangini, que con el tiempo el Lyceum no sólo se convertirá en paraninfo de actividades sociales en las que intervienen escritoras y artistas vanguardistas (Rosa Chacel, María Zambrano, Maruja Mallo, Ernestina de Champourcín), sino que también funcionará como institución capacitadora de mujeres que ejercerán importantes roles políticos durante la República, como son los casos de las diputadas en Cortes Victoria Kent, Clara Campoamor (Partido Radical Socialista) y Margarita Nelken (Socialista) (Mangini 88-92, 187-216). No es gratuita, por ende, la no menos negativa presentación del Lyceum Club femenino que hará Foxá en *Madrid de corte a checa*, en la que se resalta de manera mordaz la participación y activismo de "marisabidillas republicanas (más por elegancia que por convicción)" como la novia del personaje falangista Jacinto Ca-

---

había estado la Residencia de Estudiantes, ya mudada a la Colina de los Chopos). (Mangini 80, 81, 88).

longe, que estudiaba bachillerato y era muy amiga de Victoria Kent (*Madrid de corte a checa* 49). Este comentario daría lugar a la hipótesis de Caro Baroja con respecto a que las "leyendas desfavorables" contra el Lyceum fueron fomentadas por "gentes de derechas", que pintaron a las liceístas como "a unas sufragistas ridículas o anglómanas, como ateas [y] enemigas de la familia cristiana" (*Los Baroja* 69).

El Madrid proletario en los últimos años de la dictadura

A la Gran Vía "con su musculatura de Titán" (76) se dirigen las burguesas a hacer sus compras, pero también los obreros huelguistas a manifestar contra la plutocracia del dinero que tiene su soporte en la dictadura. Las huellas de los ciclos marcados por la mano del hombre, los vestigios de su creatividad expresados en las calles, monumentos, edificios, arte, tecnología y organizaciones políticas pierden su carácter absoluto, eterno, dado por Dios y se representan en forma heterogénea. La actitud de los vanguardistas con respecto a la innovación tecnológica (al igual que las de los modernistas anarquizantes que se encolumnan bajo la bandera del *Art Nouveau*) presenta características ambivalentes y contradictorias de apreciación y renuencia. Las nuevas formas de expresión artística, el cine de Hollywood y la modernización de la ciudad son celebradas, pero también criticadas socialmente, como se puede apreciar no sólo en *La Venus mecánica*, sino también en *La espuela* (1927) y *El comedor de la pensión Venecia* (1930) de Joaquín Arderíus; y *El suicidio del príncipe Ariel* (1928) de José Antonio Balbontín. Estos autores son conscientes del acompasamiento entre el cambio generacional de escritores y la modernización de la corte-villa, ambientada ahora contra el fondo de los fenómenos político social y cultural (huelgas, conspiraciones, represión policial y discusiones artístico-literarias), alejada de la capital de la muerte representada en la literatura modernista y bohemia de entresiglos. Tal es así que, sin abandonar la simbiosis mujer-urbe, una de las primeras denuncias poéticas que hace el narrador en la novela es dedicada a "las muchachas solas" (82). En la misma, el narrador se pregunta sobre el futuro de aquellas perdidas que todavía merodeaban alrededor de algún bar económico, a la espera de ser redimidas por algún intelectual o artista:

> Un pintor actual podría retratar en ellas la desolación de una urbe: al fondo, la valla de un solar; a la izquierda un desmonte, y más lejos, la espalda iluminada de un rascacielos […]. [N] o tienen otros líderes que algunos bohemios socializantes que acaban por leerles el manuscrito de una drama en cualquier café de barrio. (82)

El narrador asegura que algún día la vida tendrá un sentido más honesto, más puro y un gesto más humano. Y ese día llega: al momento de estallar la revuelta del 7 de marzo de 1929,[36] Obdulia exclama su satisfacción y su deseo de participar en la lucha (191), a la vez que Víctor ve consumado su deseo reivindicatorio: "Me dan ganas de vitorear al dolor, a la sangre, a las armas, a la dinamita, al rencor de los hombres y de las mujeres, porque son capaces de crear este heroísmo del nuevo mundo" (189). En este sentido, la vanguardia de avanzada toma en cuenta la renovación arquitectónica, y no en detrimento de la preocupación y la participación en cuestiones sociales; por el contrario, muchos escritores[37] sueñan con poner los edificios del poder y el aparato tecnológico de la dictadura al servicio del proletariado.

Cuando se narra la huelga general en *La Venus mecánica*, los reporteros estaban en todos lados: ministerios, almacenes, fábricas y utilizaban los teléfonos y automóviles oficiales (189).[38] El personaje principal espera impaciente las horas rojas de la lucha que llegarían en cualquier momento (188) y menciona el temor de los burgueses de mezclarse con los obreros (190; aprensión que se repetirá en otras novelas de la vanguardia y de la Guerra Civil). Esta denuncia a las clases intelectuales que temen vincularse con la masa remite tanto a la cosificación del individuo por parte de la sociedad industrializada y monetizada —que redunda en la invasión de la masa en la urbe— como a la aparatosidad de la edificación moderna que

[36] En el año 1929 hubo 96 huelgas y un número de 55.576 huelguistas; el siguiente año, el número de jornadas perdidas por huelgas se multiplica por 10. Estos acontecimientos aceleran la crisis de descomposición de la dictadura de Primo de Rivera y de la monarquía (Tussel Gómez 25, Raymond Carr 389).

[37] Sender, Guillén Salaya, Arderíus, Valentín de Pedro, Vidal y Planas, Hoyos y Vinent, José Mas, Carranque de Ríos, Isidoro Acevedo, Alberto Insúa, César Arconada, Manuel Benavides, Miguel Villalta y Ricardo León. Todos ellos han escrito sobre los movimientos obreros que intentan copar la ciudad.

[38] Es importante el relato "Servicio de noche" de *Valor y miedo* de Barea para observar la importancia de la tecnología aplicada a las telecomunicaciones durante "la reconquista" facciosa de la capital de la República, "para que el mundo supiera en el acto lo que pasaba en Madrid" (14).

empequeñece al individuo en relación a su entorno. Una prueba de esto se evidencia en novelas como *Cazador en el alba* de Francisco Ayala y *Locura y muerte de nadie* de Benjamín Jarnés, en las que el personaje principal no es descrito con características individuales, sino como "un ente colectivo, un número de masa" (*Locura* 59): soldado, agente de seguros, empleado bancario.

A su vez, Víctor hace constar cómo Madrid depende de la mano de obra y de la materia prima de los obreros del extrarradio, presentando un claro parentesco con *La horda* de Blasco Ibáñez y adelantándose a *Valor y miedo* (1938) de Arturo Barea: "Los soldados y los esquiroles eran impotentes para abastecer la capital, que vivía de migajas, como una mendiga. Madrid no existía sin el esfuerzo de aquellos hombres de los arrabales, a quienes la urbe arrojaba con desdén al infierno de las zahúrdas" (189). También, el personaje principal hace mención a la importancia de llevar la lucha armada a los sectores del extrarradio y a ciudades fuera de Madrid ya que la guardia civil controlaba y reprimía desde la Puerta del Sol a Cuatro Caminos: "Si el conflicto no se extendía a las poblaciones más importantes, no les quedaría otro remedio que entregarse" (190). Una de las imágenes más fuertes de la novela es la de la Gran Vía y calles aledañas desiertas (Red de San Luis, Pi y Margall, Valverde, Fuencarral), con la sola presencia de huelguistas y guardias civiles que desplazan al lujo y la frivolidad de la Metrópoli:

> Madrid, aquella mañana de marzo, amaneció desalojado y yerto […] , las calles estaban vacías y los cafés cerrados; [g] rupos de huelguistas, surgidos de las calles afluentes, pretendían organizarse en la Avenida de Pi y Margall […]. Corrían los transeúntes a refugiarse en los portales, y todos, hombres y mujeres, llevaban a cuestas el espectro del pánico. Los guardias descargaron sus sables sobre los hombres que quedaron heridos, pisoteados por los caballos […]. Obdulia, ciega, frenética, erguida como una virgen roja, increpó a los jinetes desde la acera: -¡Canallas! ¡Canallas! (188, 192, 193)

Esta metamorfosis de Obdulia de "Venus mecánica" a "virgen roja" va acompañada con la de Víctor: de intelectual pequeño burgués erotómano a intelectual comprometido que termina en la cárcel. Si al principio el protagonista de esta novela —como los de *La espuela* (1927) de Joaquín Arderíus y *El suicidio del príncipe Ariel* (1928) de José Antonio Balbontín— se debate en la contradicción entre su ideología revolucionaria y su incapaci-

dad "existencial" de vivirla en la práctica, en estos últimos capítulos, la evolución y la vida del personaje masculino se confunden con la del propio autor y su participación activa en el movimiento —formado por universitarios, obreros e intelectuales— que terminaría derrocando al dictador en 1930. Ahora, el paralelo —más que con la película *Metrópolis*, con la que sigue teniendo afinidades— es con el del cine de la revolución soviética (y en especial con los documentales rusos). El verismo artístico que proclama el autor en *El nuevo romanticismo*, liga a las escenas de la huelga, de la represión y del encarcelamiento con tantas similares vistas en el cine de Eisenstein, y, de particular interés intertextual y cronológico, coincide con huelgas narradas en *El suicidio del príncipe Ariel* de Balbontín y *El comedor de la pensión Venecia* de Arderíus, en tanto y en cuanto, a la postre, en la vida real, y en detrimento de los embates de la represión, la unión de los intelectuales de las fuerzas de oposición conseguirá derrumbar al régimen de la monarquía. En esta misma vena, la represión policial de los obreros y la promesa de venganza revolucionaria de Obdulia y Víctor nos deja un anticipo del trágico conflicto que estallaría en Madrid siete años luego y un aviso que si las Metrópolis actuales no cambian su rumbo una hecatombe mucho más catastrófica pudiera estallar en este siglo XXI.

Los dos últimos capítulos de *La Venus mecánica* reflejan imágenes ambivalentes. Por un lado, la desazón de haber perdido una batalla hace que el cielo de Madrid se cubra de "legiones de nubes negras, hinchadas y lentas como vientres hidrópicos" (204); pero por otro lado, la presencia de un hombre de pueblo ("un obrero, vestido de mahón", 207) y de un estudiante en la deportación del Dr. Sureda (alter ego de Marañón), y no de "gentes de la burguesía y la aristocracia" (205) madrileña, presagian la significante, aunque corta, toma de poder/usurpación de la villa por parte del proletariado durante la República. Este episodio revela, una vez más, la aguda lectura social que hace Díaz Fernández de la sociedad madrileña ya que, como lo ha observado Raymond Carr, el rol revolucionario en la política por parte de la clase media es reemplazado entre la segunda y tercera década del siglo XX por los partidos proletarios, a su vez apoyados por profesionales: médicos, profesores universitarios y periodistas (436).[39]

[39] Su contraparte estaría dada por los técnicos, ingenieros y abogados (muchos de ellos devenidos políticos) que representarían la aristocracia intelectual desde el siglo XIX, pero con más importancia en la época de Primo de Rivera. Ellos serían, según Raymond Carr, los que junto a caciques rurales y notarios rechazaron la alianza de la clase media con los obreros durante el levantamiento militar del 36 que acabó con la República (Carr 436-437).

La presencia del estudiante en la despedida de Sureda/Marañón tampoco es gratuita ya que una de las fuerzas que contribuyó al final de la dictadura fue la de los izquierdistas estudiantiles agrupados en la F.U.E. (Federación Universitaria de Estudiantes). Por último, si en las novelas noventayochistas y postmodernas la masa se había mantenido en un rol afásico (salvo en *La horda*, *Aurora Roja* y *Troteras y danzaderas*), a partir de *La Venus mecánica* (con la significativa presencia del obrero, del estudiante y de la mujer) se le dará voz a los obreros de ambos sexos. Como muestra, y sólo dos años después, Francisco Guillén Salaya en *El diálogo de las pistolas* (1931) utiliza la muerte de un anarcosindicalista a manos de bandas armadas como toma de conciencia de clase de la masa trabajadora y acción transformadora de éstos en la metrópolis, a tal punto que no sólo se personifica a la ciudad, sino que se la proletariza:

> La ciudad proletaria levantaba en volandas el cadáver del líder. La ciudad gemía y crepitaba de ira. Una masa imponente se deslizaba, enlutada, por las calles de la ciudad. La masa había de crear un nuevo mundo […]. Un grito unánime brotó de la masa imponente y enlutada. El grito decía: ¡PROLETARIOS DE TODOS LOS PAÍSES: UNÍOS! (151).

Al clamor angustioso de las muchedumbres citadinas y al colectivismo intelectual-obrero sobre los cuales podría surgir la vida nueva y el arte del futuro le darán categoría estética Carranque de Ríos, Ramón J. Sender y Manuel Benavides.

Capítulo V

EL MADRID PROLETARIO Y REVOLUCIONARIO: *UNO, SIETE DOMINGOS ROJOS* Y *UN HOMBRE DE TREINTA AÑOS*

La novela social que surge en las postrimerías de la dictadura y conoce su auge en los primeros años de la República es pronosticada por Benjamín Jarnés en *Locura y muerte de Nadie* (1929) cuando habla y alienta al novelista, "poeta épico actual" (171), a escribir la novela red o poligráfica donde el personaje central es el coro, la masa de cien mil cabezas (169-71); y el mismo Valle-Inclán cuando sostenía que luego de la Revolución Rusa la novela debería ser de las multitudes, de las masas (cit. por Balseiro 437). El prólogo de *El diálogo de las pistolas* (1931) de Guillén Salaya (que luego pasa del anarcosindicalismo al *jonsismo*) es todo un manifiesto de la nueva tendencia literaria de los cultores de la novelística revolucionario-proletaria. Entre otras cosas, Guillén Salaya decía en los albores de la tercera década del siglo pasado que era hora de "aprisionar la Belleza desnuda y trémula y mostrarla, con limpios ademanes, a la muchedumbre irredenta" (9); "[n] ada de eludir el ardor y la cólera multitudinaria" (10). Guillén Salaya termina el prólogo coincidiendo con Jarnés y Valle-Inclán: "La masa, con su nueva conciencia, es hoy el gran personaje. Es el actor olvidado, exiliado, que vuelve a escena y se adelanta sereno y firme a las candilejas" (11). Por este derrotero, el artista se convierte en interlocutor de la masa humana: "Su obra ha de ser realizada en la pista de los grandes circos, en los que se apiña la gran masa que vitorea y apostrofa" (10).

En la novela de la República el personaje-artista es reemplazado por el personaje-periodista "comprometido" —"el animador que expresa la inquietud de esas cien mil cabezas" (*Locura* 169)—, cuando no cronista de guerra o simplemente un obrero instruido con curiosidades literarias e intelectuales que versa sobre la lucha de clases. Es precisamente en estas novelas que se cristaliza el proceso revolucionario del escritor pequeñoburgués

que tiene ante sí la perspectiva de su tránsito inminente al proletariado, tal como lo mencionamos al final del Capítulo II. El Madrid literario, aunque nunca deja de ser representado, cede protagonismo al Madrid revolucionario y proletario en la novelas escritas entre el 31 y el 38. Ya instaurada la República, los espacios del centro son definitivamente ocupados por obreros y activistas. *Uno* (1934)[1] de Andrés Carranque de Ríos, *Siete domingos rojos* (1932) de Ramón J. Sender y *Un hombre de treinta años* (1933) de Manuel Benavides son un claro exponente de la novela de temas, personajes y acciones anarquistas, siguiendo la línea de la modernista *Aurora Roja* y con claras referencias al "¿dónde está la bomba que destripe el terrón maldito de España?" de Max Estrella en *Luces de bohemia*. Se consuma de esta manera la gran fiesta fúnebre de la civilización burguesa que celebran los mejores escritores europeos desde Baudelaire.

Retorna la narración realista, pero muy lejos ya de la considerada tradicional o decimonónica, subordinada al discurso de la burguesía. Es una literatura que definitivamente bebe de la innovación abierta por el modernismo-vanguardismo y que conjuga con el "verismo" o la "nueva objetividad" de la *Neue Schlichkeit* alemana. La experimentación, como ya lo hemos visto en *La Venus mecánica*, está definitivamente vinculada con la nueva emoción social. En este renglón también se da en los "escritores de avanzada", como autores de la modernidad, el fetichismo de lo nuevo: el progreso tecnológico, la máquina. En el plano de lo cultural-ideológico se insta a crear "un hombre nuevo", "una sociedad nueva", "una cultura nueva". En varias ocasiones, especialmente en las novelas de Sender, aparece el relato onírico y fantástico.[2] Por ende, las novelas de esta segunda fase no siguen a pie juntillas el tan raído "realismo socialista del 34" dogmatizado por Stalin. Gil Casado, que hace eco de las palabras de Díaz Fernández en *El nuevo romanticismo* observa que "la creación literaria tenga verdadera dimensión artística, condición necesaria para que el arte trascienda; luego, y en segundo término, la obra puede desempeñar una función incitadora exponiendo la dialéctica del tiempo, reflejando los conflictos sociales, los anhelos de las masas trabajadoras" (Gil Casado 94-95, *El nuevo romanticismo* 55). Los autores de este periodo saltan "la

[1] Por datos recabados por José Luis Fortea (22), nos enteramos que la novela está completamente terminada en 1931, pero se publica recién en 1934.

[2] Gil Casado observa que lo que definiría al "nuevo romanticismo" sería la aparición de lo fantástico y lo simbólico involucrado en lo cotidiano y objetivo (*La novela social española* 416).

barrera de los géneros", como asevera Víctor Fuentes: novela, poesía, literatura, cine, periodismo, ficción, autobiografía ("La novela social" 13).[3] La metáfora es utilizada con su potencial "revolucionario" de trastrocamiento del orden en la ciudad. Será la urbe, entonces, y específicamente el Madrid moderno, donde se da la nueva vertiente de la "rebelión de las masas".

La oportunidad (en el fondo y en la forma) de las disposiciones reformistas de la República, reconocida por la mayoría de los historiadores, contrastó con la falta de tacto de los nuevos responsables públicos a la hora de abordar la reforma religiosa y, por parte de los grupos políticos más radicalizados, de adherirse a la "estrategia de clase contra clase" (Tuñón de Lara, "Prólogo" 16).[4] Para el peor de los males, como consecuencia de la crisis laboral que se cierne sobre la ciudad desde 1930, las reformas sociales introducidas en la primera etapa de la República no son suficientes y los activistas ácratas (especialmente los del sector de la construcción y afiliados a la CNT-FAI) invitan a la revolución total.[5] Ya en 1932, la novela de Ramón J. Sender presagia el potencial de los obreros de la construcción con respecto a la movilización de las masas y se adelanta al importante papel que jugará la huelga general de este rubro en 1933, en el peor momento de los socialistas en vísperas de las elecciones y en la tímida respuesta de la UGT (de tendencia más conciliadora con los patronos) a las expectativas de los trabajadores y, especialmente, a los parados (y despedidos). En este sentido, la CNT (más radicalizada y de estirpe anarcosindicalista) es la que pone a prueba su sindicalismo de movilización, haciendo al mismo tiempo reverdecer el viejo ideal antipolítico. Este procedimiento trae como resultado no sólo el choque con fuerzas políticas tradicionales (léase monarquía, Restauración o dictadura), sino también con las políticas de los gobiernos republicanos, tanto conservadores como progresistas, y con los propios partidos y organizaciones de masas.

---

[3] Definitivamente, en la representación de la ciudad moderna existe una estética vanguardista palpable en las novelas de Carranque de Ríos y Sender, muy emparentada con el cine surrealista que estaba realizando Luis Buñuel.

[4] Incluso Marx y Engels vieron en el rol de la religión la historia de la liberación de algunas razas (Althusser, *La revolución teórica* 21).

[5] La FAI, creada en 1927, representaba los ideales genuinos de Bakunin: una organización revolucionaria pura formada por pequeños grupos de activistas (Carr 570). En los dos primeros años de la República, la CNT todavía tenía algunos miembros "moderados". Pronto éstos chocarían con los puristas ácratas de la FAI, como lo reflejan cabalmente las novelas de Sender y Benavides.

1. *UNO*. NOVELA POLÍTICO-SOCIAL PRERREVOLUCIONARIA

La novela de Carranque —nacido en la calle Mira del Río, en pleno corazón del madrileñísimo y por entonces proletario Rastro— es de corte autobiográfico y representa explícitamente la voluntad de aquellos narradores de avanzada más preocupados por el compromiso ético de la literatura que por la "mermelada estilista" de los "profesores oficiales" (*Uno* 310). En 1917 Carranque participa en los asaltos a las tiendas de comestibles de Embajadores durante las huelgas del 14 y 15 de agosto y continuamente colabora con las bases anarquistas madrileñas en huelgas y reclamos (Fortea 13, 19). Ya por 1921, cuando el escritor tenía sólo dieciocho años, celebraba el atentando perpetrado por sus camaradas anarquistas contra el Presidente de Gobierno, Eduardo Dato. En esa ocasión redacta un "manifiesto tremendo" que en pocas horas circula por todo Madrid: "fue un suceso máximo [el asesinato]. La sociedad estaba podrida. Había que destruir, aniquilar, asesinar", comenta Carranque mientras le escuchan sus "entusiasmados camaradas" en una taberna de la corte-villa (Fortea 14-5).[6] De esta forma, y si bien no se dan referencias cronológicas exactas, en *Uno* encontramos evidencia de que el autor narra diacrónicamente episodios autobiográficos que datan desde 1921 hasta poco antes del advenimiento de la II Republica. Con este autor madrileño, el lector es testigo del fenómeno —que analiza Gramsci— de la asimilación y conquista ideológica de los intelectuales por parte de la clase social que avanza. De esta manera, Carranque en la novela como Miguel Hernández en la poesía son "dos personas de extracción social obrera y campesina, respectivamente, que llegarán a ser únicas en las letras españolas de la República", erigiéndose el primero en "el novelista de más actualidad de la generación de 1930" (Fuentes, *La marcha* 148).

Con respecto a la clasificación de la novela, se puede afirmar que si bien Carranque es un precursor de la narrativa "comprometida", *Uno* está a caballo entre la novela política y la social. De novela política José Luis Fortea observa que *Uno* posee la existencia de un protagonista principal que domina la narración y que a su vez narra enteramente dos de los tres episodios de la novela; la acción siempre pasa por este personaje central; si bien los personajes proletarios están presentes, no se los identifica ni por

[6] El escritor madrileño corroborará los elementos bélicos exhortativos en su poemario *Nómada* (1923).

sus nombres ni por sus acciones en la lucha de clases (34) —contrario a lo que luego sucederá con las novelas de Sender—. Gil Casado, por su parte, analiza los roles que debe cumplir el personaje representativo de la novela social; entre ellos el crítico destaca que el autor "debe analizar o mostrar una capa de la sociedad. Para conseguirlo suprimirá al protagonista o éste será un símbolo de su clase, representará valores arquetípicos [. Es] un personaje-clase, una síntesis, o si se quiere la imagen de ciertas gentes" (47). En *Uno* se narra la historia de un anarquista madrileño, de un obrero con conciencia de clase que posee un caudal enorme de lecturas de escritores rusos prosélitos del realismo social; un activista que no dudó en saquear comercios para aplacar el hambre, que fue a parar a la cárcel varias veces por delitos comunes y por participar en actividades anarquistas violentas. Un setenta por ciento de novela se desarrolla en el cuartel militar y en la cárcel;[7] mientras que el tercer episodio, y último, se desarrolla completamente en el seno de Madrid. Allí, el personaje principal —Antonio Luna— deambula por los bajos fondos experimentando la podredumbre moral del sistema capitalista que destruye al ser humano. En consecuencia, observo que la meta de Carranque es la de crear un personaje que posee la firme convicción de que puede cambiar el mundo: destruir el mundo burgués para construir uno nuevo, más justo. Con *Uno*, la narrativa de avanzada madrileña emprende el último tramo de una "marcha al pueblo" que se le impone al personaje como "una verdad enorme" (379).

Los blancos y los negros

En el primer episodio de la novela, "SERVICIO MILITAR", la intención de Carranque es dar a conocer el punto de vista de los militares que entre 1923 y 1929 son gobierno. En el apartado "Periodismo" (del mismo Episodio) el personaje-narrador hojea ejemplares del periódico *La Era Cristiana*. Se detiene en la sección "CARTAS DE MADRID" en la que aparecen dos artículos: "HACIA UNA ESPAÑA MEJOR", firmado por un comerciante que abastece al regimiento, Don Carlos de la Villa; y "LA VERDAD ANTE TODO", firmado por el capitán Rodríguez. En el pri-

[7] El hecho de que se narren muchos episodios en la cárcel obedece a que los anarquistas durante la dictadura de Primo de Rivera constituían, en palabras de Raymond Carr, un movimiento "inexistente". Sus miembros estaban encarcelados o en el exterior (570).

mero de ellos, Don Carlos de la Villa aboga en defensa de la "organización y defensa de la familia católica frente a los vándalos de las fábricas" (246). Por su parte, el capitán Rodríguez se aventura en el problema de la "lucha perpetua de la vida": la de ellos, la de "los blancos", católicos y burgueses que debían luchar contra el bando de "los negros", apartados de la mano de Dios y liderados por la Rusia bolchevique (248). El militar dice que no es hora de escultores, novelistas y filósofos, sino que es hora de luchar: "la guerra nos ha dado una lección y nos ha demostrado que el mundo necesita de unos cuantos cerebros disciplinados en las tareas militares. En resumen: blancos o negros. Los blancos, en esta orilla; en la otra orilla, los negros" (249). Lo que experimenta el capitán Rodríguez y que luego se va a cristalizar en la novela fascista de Foxá es el famoso *unheimlich* (lo siniestro) freudiano. "Su Madrid", como luego el de José Félix en *Madrid de corte a checa*, se metamorfosea en un espacio extraño y funesto debido a la violación de los límites por parte de las masas proletarias que comienzan a invadir el centro desde la periferia, convirtiendo a la corte-villa en una ciudad popular.

La reflexión del capitán Rodríguez no aportaría mayor relevancia si no pretendemos ahondar en la consabida voluntad de la burguesía, las fuerzas armadas y el clero de dar batalla a las ideas y acciones del proletariado español. Sin embargo, la interpretación cronotópica que le da Antonio Luna a la división entre blancos y negros, "esta orilla" y "la otra orilla", es digna de analizar. En el apartado "Nosotros, los negros", Antonio deambula por la Puerta de Toledo, Portillo de Embajadores (donde estaba la Fábrica de tabacos), la Cuesta de las Descargas y la Ronda de Segovia. Entre el bullicio de la gente, vendedores y arrieros que conforman un "Rastro en plena ebullición [que] vive como una felicidad humilde a espaldas de la gran ciudad", el personaje se da cuenta que "los negros están en esta orilla. Los blancos están en la otra orilla, en la del barrio de Salamanca. La orilla de los palacios, de los automóviles y de las nodrizas" (251).[8] Allí mismo, Antonio Luna anticipa lo que pronto será una realidad: que los negros "estarán un día en la gran orilla. Entonces vuestra estrategia [la de los burgueses] será humo de paja quemada que os picará en los ojos, abiertos por el asombro […]. [L] os de la orilla de los suburbios, de las fábricas y de los

[8] Resulta paradójico que en 1933 Pío Baroja publique *Las noches del Buen Retiro* donde se puede apreciar a la alta burguesía y la nobleza indolentes, comentando los crímenes pasionales de moda, duelos de honor, infidelidades y cuestiones triviales que nada tienen que ver con los turbulentos acontecimientos sociales del Madrid del momento.

campos, no reiremos enormemente" (251). El pensamiento de Antonio Luna nos retrotrae a aquella imagen "monumental, dominadora, triunfante" (269) de Madrid que nos da Isidro Maltrana en el final de *La horda*, representación fiel de la metrópoli de principios de siglo que "ignoraba" a la "muchedumbre famélica" (369). Algún día, aquella "horda dejaría de permanecer inmóvil" y pediría su parte, no tendiendo la mano, sino "exigiendo con altivez" (*La horda* 369-71). En *Iluminaciones en la sombra* de Sawa, "la Furia" de los renegados del extrarradio (184) que se acercaba al centro de la "Corte de los milagros" a mendigar el pan, también invita a la reflexión en términos de reivindicación social en el que la "ira" de los menesterosos podría tornarse fácilmente en rebelión, en arrebato del poder. En *Siete domingos rojos*, los vaticinios de Isidro Maltrana, Alejandro Sawa y Antonio Luna se hacen realidad: los revolucionarios proletarios llegan al barrio de Salamanca y liberan sus calles a tiros, queman un tranvía y los vecinos huyen aterrados (155). En *Madrid de corte a checa*, Foxá narra cómo se lanzaba al pueblo contra los barrios elegantes: "El enemigo nos surgía de la planta de los pies […]. El enemigo era la criada, el portero, el lavacoches, el lechero, el panadero, el maquinista del tren de nuestros veranos" (240).

Desde el Cementerio del Este, Antonio —que había ido a visitar la tumba de su madre— y Francisco (amigo del padre del protagonista), observan la multitud de luces que señalaban la proximidad de Madrid: "Francisco recogió el lejano fulgor de la ciudad […] y preguntó muy emocionado: -¿Qué van a hacer ustedes con todo eso? Deben dejarlo como está… ¡Nada de incendios! Madrid es muy hermoso —y agregó con tristeza: ¡Lástima que uno tenga tan poco dinero!" (366). Sobre la contradicción de Francisco, Antonio elabora su respuesta: "¿Y usted prefiere este mundo actual, donde usted tiene que bailar desnudo en una taberna para ganar su comida?" (367). En términos marxistas, las condiciones materiales y sociales de los proletarios madrileños harían posible la realización del salto cualitativo hacia la lucha de clases; así, la respuesta de Antonio no sólo es dirigida al degradado y esperpéntico amigo hazmerreír de su padre, sino a los obreros organizados que serán los verdaderos asaltantes de la ciudad. En este sentido, en el deambular de Antonio por Madrid se observa un deliberado deseo por parte del autor de mostrar las incongruencias que causa el "progreso" industrial y comercial de la capital (incluyendo el extrarradio).

Cuando en el primer capítulo se narra el banquete que se realiza en la inauguración de una humilde vaquería en Vallecas, a Antonio Luna le piden que lance un discurso. Entre las personas que acuden al acto inaugural en el

sitio plagado de "chabolas y casas de una sola planta" (230-1), se encuentran albañiles que han construido la casa del patrón y muchachas pueblerinas. Aunque la estructura empresarial del sector de la construcción fuese muy débil y fragmentada y en cualquier momento pudiera aparecer la crisis, los jornaleros llegaban a sectores como Vallecas en cantidades que impresionaron a los testigos y se asentaron en míseras chabolas y casuchas sin los indispensables servicios de pavimentación, desagües ni alumbrado. En su discurso, Antonio habla de las banderas rojas que pronto han de flamear en España: "los estandartes de la revolución son la promesa firme de que las cosas empiezan a ser modificadas […] después de una lucha heroica" (235).[9] Lo notable es que los albañiles comprenden el mensaje y, luego de celebrar efusivamente las palabras de Antonio, ellos mismos se encargan de "explicárselo" a los que no lo habían entendido (252). De esta forma, la labor pre-revolucionaria y de organización de bases en el extrarradio y en los barrios obreros de la ciudad son fundamentales para el asalto final al centro de poder y de la plutocracia del dinero, para "destruir el pasado aristocrático y el presente capitalista" (310). El militante de barrio —al que quizás no le llegan (o no puede llegar a entender) las lucubraciones de los ideólogos socialistas e incluso anarquistas— alcanza a oír en sus mítines a unos líderes nimbados de "heroísmo" que se medían a sí mismos por sus propias actividades revolucionarias o por su proximidad a los mártires (Juliá, *Madrid 1931-1934* 173-4). Por su parte, es preciso recalcar el papel descollante que cumplen los inmigrantes en los procesos revolucionarios, tal como lo resalta Walter Benjamin en *Arcades Project* ("Haussmannization" 141), al traer a colación citas de Maxime Du Camp y del Barón Haussmann respecto al París de la Segunda República. Las citas de estos últimos se podrían trasladar a nuestro caso de la siguiente forma: "si hubiera sólo madrileños en Madrid, no habría revolucionarios".

En efecto, si con *La horda*, la gran novela de los suburbios madrileños, los obreros inmigrantes ya se percatan de las disparidades sociales, de la chapucería de las construcciones del extrarradio, de los accidentes laborales y de la presencia de perturbadores sociales que hablan de revoluciones, "pero [que] en algunos casos no les falta razón" (*La horda* 227), con

[9] En *Cinematógrafo* de 1936 abre con una arenga similar por parte del narrador. El personaje principal de esta tercera novela de Carranque, Álvaro Giménez, periodista y escritor de guiones cinematográficos, también "baja al pueblo" y se pone a trabajar a la par de los albañiles del barrio de Usera, pegado a Vallecas.

Uno terminamos de comprender cómo el "proceso de toma de conciencia de los intereses de clase acontece en un contexto urbano [y suburbano] que se ha caracterizado por un rápido y caótico crecimiento" en las tres últimas décadas (Juliá, *Madrid 1931-1934* 415). En este sentido, y hasta cierto punto como analogía del crecimiento desorganizado de la ciudad y el empleo de forma masiva de mano de obra no cualificada (en su mayoría inmigrantes: 65 %), el personaje-narrador de *Uno* nos dice que el mayor problema que presentan los sindicatos es el de la organización. Dicha organización (especialmente la CNT) se consolida a medida que crece el desempleo y los despidos en los primeros años de la década del 30; en tanto y en cuanto, el paro no hace otra cosa que acelerar la creación de comités barriales y fomentar la activa participación de los desempleados en las luchas sociales, como se puede apreciar en *Siete domingos rojos*.[10]

Luego de la Guerra Europea y la Revolución Rusa, para Antonio Luna la Confederación debería pasar a "cosas más importantes que un aumento de jornal o una rebaja en las horas de trabajo" (303); era hora que al obrero se le dé la ocasión "donde se temple y conozca su fuerza" (303). En términos cronotópicos respecto a la representación urbana en las novelas de Carranque, Sender y Benavides, a partir de la agitación de los obreros —como ya lo vimos en la organización de la huelga del 7 de marzo de 1929 que nos narra Díaz Fernández en *La Venus mecánica*— la narración de las actividades políticas muchas veces se "descentraliza": se pasa del corazón de la urbe a los barrios obreros (Lavapiés, Cuatro Caminos, y los suburbios obreros del extrarradio: Vallecas y Carabanchel). Se verá con mayor claridad en *Siete domingos rojos* la organización desde la periferia para el asalto final al centro.

Muy relacionado con el tema de la organización sindical (y con la organización de la lucha social en su conjunto) se encuentra el cronotopo de

[10] Santos Juliá hace una buena distinción entre la UGT y la CNT. Mientras la primera está compuesta por obreros cualificados y utilizan métodos de conciliación y negociación con los patronos, la CNT (sindicalismo de movilización de masas) agrupa obreros no cualificados, parados, dependientes y enseñantes. Los de la CNT era "buenos agitadores pero malos organizadores" (*Madrid, 1931-1934* 149). La falta de organización de los anarquistas se debía, como apunta Carr, a su "compleja estructura organizativa"; fallaron en reconciliar la necesidad de una unión efectiva con las otras fuerzas proletarias y la libertad de acción individual (454). Hasta 1934 la única unión efectiva entre CNT y UGT era, más allá de la importancia que ambos grupos depositaron en la educación del proletariado español, el odio común que sentían por la policía (Carr 454). Los comunistas, como Samar, militaban en la CNT y luego formarían la UGTU (Unión General de Trabajadores Unitaria).

la cárcel, que en sí daría para todo un estudio en la novela social española.[11] Sin con Baroja y Blasco Ibáñez, como bien observa Gómez Porro, aprendemos que los hijos de la clase trabajadora sucumben, deben abandonar la ciudad o ingresar en la Cárcel Modelo (208) para cumplir el ciclo de alienación y destrucción del individuo, y con Valle-Inclán avanzamos hasta ser testigos —en los calabozos de gobernación— del abrazo que "sella la unión entre el intelectual y el obrero" (Fuentes, *La marcha* 51), con Carranque penetramos en una visión profunda de las fundamentales labores de adoctrinamiento social que llevaban a cabo los presos en el reclusorio. En este sentido, es necesario recordar que no sólo Carranque le dedica un tercio de esta novela (segundo episodio) a la actividad en la prisión, sino que también, en 1931, Sender publicaba *O. P. (Orden Público)*, novela cuya acción se desarrolla completamente en la cárcel. En *Siete domingos rojos* (que también presenta capítulos enteros en la Cárcel Modelo), Urbano confiesa que "la cárcel fue una universidad para mí. Aprendí a distinguir las escuelas sociales y las distintas ideologías" (165). Con respecto a la labor propagandística, al involucramiento de las masas en las actividades revolucionarias y en el nivel de preparación y lecturas que poseen los obreros, Carranque da cuenta que estos últimos ya leían a Chejov, Gorki, Dostoievski y Tolstói. Este hecho corrobora "el verdadero *boom* del libro social, revolucionario" que se empieza a gestar incluso durante la época de la dictadura primorriverista (Fuentes, "Los libros…" 86-7, Esteban, *El Madrid* 77) y que para el trienio 1929-1931 "ha ganado a la ciudad y a los barrios obreros" (Fuentes, *La marcha* 44). Con este bagaje de lecturas, en el reclusorio Antonio Luna aprende las mejores lecciones acerca de la revolución y de la necesidad de incentivar la "violencia liberadora" para conseguir su objetivo de clase. Tal es así que antes de comenzar el tercer y último episodio, "LA CALLE", el personaje reflexiona de qué manera podrá implementar sus lecciones sociales en la vida real.

La calle, como la catalogan Benjamin y Mumford, es el lugar de las relaciones naturales que fomentan el espíritu colectivo de la gente, y, a la vez, el cronotopo que da origen a la modernidad (*Metromarxism* 66), tanto en sus manifestaciones negativas (ciudad opresiva) como positivas (ciudad de la esperanza). Mientras Antonio Luna mira hacia afuera desde la

[11] Es necesario decir que Víctor Fuentes ha resumido muy bien el cronotopo carcelario en el artículo "Tres cronotopos carcelarios en la literatura española: Cárcel Modelo, La Cabaña y Montjuïc (1895-1931)".

ventana de la cárcel, observa "en el amanecer poblada la calle de *multitud*. De aquel mar humano saldría una voz gigante que le gritaría: ¿Te das cuenta? Tu puerta no tiene cerrojo. Todos somos tus camaradas. Ven ahora mismo que está saliendo el sol" (bastardillas mías, 318). El pasaje es altamente simbólico: de ahora en adelante se narrará en tercera persona y Antonio Luna se lanzará a "cruzarse con la gente" (331), a amar a una prostituta y a convertirla en su novia, a despotricar contra la plutocracia del dinero y a organizar mentalmente el ataque a la intelectualidad madrileña. No es en vano, por ende, que la decadencia del mundo cortesano y de la "burguesía agarbanzada" que luego observará el fascista Foxá en *Madrid de corte a checa* obtenga su correlato en lo que Nil Santiáñez denomina la "trasgresión revolucionaria de los límites" por parte del proletariado (199).

El centro de Madrid en *Uno* sigue atrayendo a los soldados del regimiento que no dudan en aventurarse por la calle de Peligros o Cuchilleros en busca de alguna compañera (como lo hace el personaje Antonio Arenas de *Cazador en el alba* y luego los de "El sargento Ángel", *Valor y miedo* de Arturo Barea); se describen casas de huéspedes que ahora son regenteadas por personas que comienzan a subalquilar los pisos de Madrid porque ya no pueden pagar el monto total del alquiler que piden los dueños.[12] Si bien en el centro, como observa Mainer, la mezcla de lo arcaico y lo nuevo, lo hidalgo y lo popular se venía dando desde mediados de siglo XIX (*Años de vísperas* 52), es importante observar el cambio de actitud por parte de estos nuevos "subcontratistas" de la propiedad vertical en el corazón de Madrid: la dueña de una pensión devenida casa de citas (donde vive la compañera de Antonio) se queja tanto de los señoritos que abusan de sus empleadas, como de los obreros: "Ahora se han vuelto unos sinvergüenzas. Cuando se emborrachan no hay quien los aguante. No piensan más que en quitarles el dinero a los ricos" (338). Si bien muchos de estos inquilinos subcontratistas se convierten en propietarios gracias a los préstamos de compañías especuladoras durante la dictadura primorri-

[12] Si bien se hará referencia a *Valor y miedo* de Barea en el próximo capítulo, es preciso dar razón de lo que narra el escritor madrileño acerca de las casas de doscientos y trescientos años. En algunas de ellas sus inquilinos son "señores". Los números siguientes son casas en las que viven "pequeños comerciantes, empleados y obreros calificados". Hay también casas "sucias, destartaladas, con alguna ventana raquítica y algún balcón más moderno colgado a su fachada como a un pegote" en las que "pululan prostitutas de las más bajas" ("El sargento Ángel" 49). Allí, algunas casas "están ocupadas por obreros humildes. Los dueños no quisieron alquilarlas para prostíbulos y los inquilinos encontraron la ventaja del precio, reducido por la vecindad indeseable" (50).

verista, se debe apuntar también, que hacia los años treinta se radicalizan las diferencias entre conservadores y reformistas debido principalmente a la profunda crisis del capitalismo y el fallo de la economía libre que azota a Estados Unidos y a Europa y que hace ir a la ruina a muchos pequeños comerciantes, tenderos y funcionarios. La cohabitación en Madrid de tan variadas clases sociales "en confusión y mestizaje" produce una polarización de actitudes que ahora excede el costumbrismo risueño representado en los sainetes de los todavía celebrados hermanos Álvarez Quintero y, como señala Mainer, de los esperpénticos (y popularísimos) filmes urbanos de Walter Ruttman (*Berlín, sinfonía de una ciudad*, 1927), René Clair (*Bajo los tejados de París*, 1930) y Charles Chaplin (*Luces de la ciudad*, 1930).[13]

Mientras los guardianes de la fe y de la España tradicionalista se aferran con más ahínco a la ley, la disciplina, el orden y atraen hacia sí a sectores sociales que habían perdido muy pronto la esperanza en los partidos de izquierda, los obreros se sublevan, comienzan a comportarse de una forma que antes les estaba vedada y escandalizan a la burguesía.[14] Dicha polarización adquirirá ribetes más drásticos en *Siete domingos rojos* y se podrá ver en la actitud violenta y contestataria del anarquista (y ex desocupado) Villacampa tanto para con los ricos como para con los pequeños burgueses. Por otro lado, la crisis económica hace mella en una clase media que trata de salvaguardar su patrimonio a toda costa, y a su vez incrementa el pauperismo de los madrileños más desposeídos. Carranque resume muy bien la situación en un relato paródico-metatextual titulado "Teatro burgués" que pone en boca de Antonio Luna: "la gentuza que no teme a Dios" (hambrientos, prostitutas y vagabundos, entre otros) atemoriza a los burgueses mientras que éstos "ya no se fían de Dios y se rodean de guardia civil" (348). Al final de la novela y mientras los burgueses le piden al Poder Público otro Torquemada "para que ponga una cortina de fuego a esas hordas comunistas" (375) y "dot[e] a la Guardia Civil de tan-

[13] En términos cronotópico-citadinos, Santos Juliá explica que "la República no fue más que el marco político en que las tensiones acumuladas por un crecimiento caótico en la periferia repercutieron sobre el carácter del centro, transformado las relaciones entre sus clases" (*Madrid, 1931-1934* 50).

[14] Por eso, luego, en la novela de Foxá, el narrador cargará repetidamente contra los inquilinos, llegándoles a culpar junto a los políticos republicanos, de haber destrozado el Madrid señorial y burgués: Azaña será "el vengador de los cocidos modestos y los pisos de cuarenta duros de los Gutiérrez y los González anónimos, cargados de hijos y de envidia, paseando con sus mujeres gordas por el parque del Oeste" (109).

ques, de ametralladoras y aeroplanos" (376), habrá tiempo para que los obreros, camaradas del personaje Antonio y de su creador Carranque, inicien una "nueva marcha" hacia "la lucha, con el cerebro y el corazón"; una marcha que, aunque con episodios sangrientos y esa suerte de utopía y mesianismo que poseen todos los movimientos libertarios, presentará "la certidumbre de que se empezaba a vivir otra historia" (379).

En algunos puntos de la ciudad, especialmente cuando el narrador-personaje deambula por los barrios y calles proletarios del Madrid antiguo, Carranque utiliza el monólogo interior y la segunda persona (le habla al lector) para que su personaje pueda dar una impresión (a veces poetizada) del pauperismo de su gente, especialmente de los niños desnutridos (241), y de la "deformadas" figuras de las prostitutas "que ofrecen su cuerpo en una pobre gramática de pueblo" (240-1).[15] En cambio, en otras ocasiones, Antonio Luna se apasiona al ver llegar a los proletarios al centro de Madrid. Para Noche Vieja, Carranque narra el festejo del pueblo en Plaza Mayor y Puerta del Sol. En Plaza Mayor, los tranvías de Carabanchel, los de la Puerta del Ángel y los de Cuatro Caminos "dan vuelta repletos de viajeros. Algunos llevan en los estribos racimos de obreros y soldados" (240). La Puerta del Sol es un carnaval de obreros, familias proletarias y prostitutas que cantan y golpean cacharros y hasta se llega a escuchar el "¡Viva la huelga!" (246) desde uno de los rincones de la plaza. En este sentido, Carranque da cuenta de la fiesta proletaria que pronto se vivirá en ese mismo sitio al proclamarse la II República. "Los obreros ya se atreven a llegar al centro de la ciudad", dirá aterrorizado Agustín de Foxá; y era cierto ya que como observa José Esteban, el pueblo llano "por primera vez en su historia hará 'suya' su ciudad" (*El Madrid* 174). En el Panteón de Hombres Ilustres, en Atocha, Antonio Luna orina sobre la pared y dice sentirse feliz (257), para luego colmarse de gozo al leer en la pared de una fábrica: "¡Viva la U.R.S.S.! ¡Viva el Comunismo!" (257). En este momento, el cielo de Madrid, por encima de los edificios "es un sueño de estrellas" (257).

[15] En la misma vena, en 1928 se publica *El suicidio del príncipe Ariel* de Balbontín. El personaje principal observa a poco de adentrarse en la ciudad, "Miseria…miseria… miseria. No veo otra cosa donde quiero que miro". En las barriadas miserables, "la ciudad verdadera" mantiene a la otra con sus "galas externas" y añade: "En sólo tres días de libre vagar por la ciudad —convenientemente disfrazado de pordiosero— he descubierto todos los horrores del infierno que nos pintó Barbusse, mil veces más terribles que el infierno del Dante" (144).

En su callejeo por Madrid, Antonio sueña con "hacer un taponamiento desde la Cibeles hasta la Puerta del Sol uno de esos días en que por la calle de Alcalá paseara todo lo vacío de España" (350).[16] Más adelante, en un café literario de la mencionada arteria principal de Madrid se presenta Antonio para causar antipatía, para demostrarles a literatos, artistas y actores que ya no era el mismo que los frecuentaba en su etapa juvenil de poeta: "Vivís del reflejo de unas cuantas momias del siglo diecinueve, en lugar de emanciparos a los acontecimientos. Estáis encerrados en vuestra aristocracia literaria y os extraña que los militantes obreros aconsejen a sus compañeros que se huya de vosotros como de la peste" (378). Se debe tomar en cuenta en esta ocasión la manera, quizás un tanto maniquea, pero no por menos válida, con la que el autor representa la crisis divisoria en la intelectualidad española y que se ha tratado en el capítulo sobre la vanguardia: un poeta de pueblo le dice a Antonio que le envidia ya que mientras el anarquista lucha por un ideal, él (el poeta) lo ha perdido (268). Del mismo modo, un militante de la CNT concluye que "hacer literatura puede tener algún valor, pero crear un Sindicato también tiene su belleza. Para mí, una huelga general es superior a todos los literatos españoles" (296). El antiintelectualismo de esta novela cobrará visos más negativos, e incluso subversivos, en las novelas de Sender y Benavides.

En los dos últimos apartados de la novela, y mientras el personaje sigue deambulando por la ciudad sin rumbo fijo, tal como un judío errante que vaga por las aceras de Madrid en espera de la revolución redentora, reflexiona sobre la automaticidad de "su ciudad", ahora "desconocida", en la

> que los autos, los tranvías y los transeúntes cruzaban delante de él para convencerle de que todo se desarrollaba en un escenario […] Aparentemente la vida era una máquina perfecta, pero… Si un transeúnte se para a reflexionar por qué realiza aquella marcha de autómata dará lu-

[16] González Ruano recuerda en términos ambiguos cómo los hombres y mujeres en los cafés de Alcalá "se han echado a la calle en la revolución de abril desorbitada" (*Madrid entrevisto* 83, cit. por Juliá, *Madrid 1931-1934* 11). Foxá en su novela habla de "burgueses insensatos" que se bajaban de "Rolls" e "Hispanos" "exhibiendo con orgullo el boleto rojo de la conjunción" (64). Esos mismos burgueses "aplaudían desde las terrazas de los cafés" a la República (68). En la concurrida y burguesa calle de Alcalá se desarrollará una de las escenas más violentas de *Siete domingos rojos*: el descarrilamiento de un "tranvía esquirol" por parte de los huelguistas, con la consecuente refriega entre éstos y la policía. Villacampa disparará contra los policías, matando a un simple paseante: "es la guerra" (230), se excusa el anarquista. En *Un hombre de treinta años*, Alcalá es severamente defendida por los guardias para salvaguarda de "los hijos de familia" (112).

> gar a que un agente de la autoridad católica y capitalista le aconseje: "¡No hay que detenerse! ¡Siga, siga usted, hasta que reviente como una máquina vieja!" (374).

La reflexión sobre el sentido maquinal de la vida urbana en la novela de Carranque indica por un lado la visión antimodernista de los anarquistas proudhonianos que, como hemos visto en las novelas de Baroja, promulgan una vuelta pasional a la bonanza de los tiempos primitivos. Frente a esta última, y a través del materialismo histórico, se observará en *Siete domingos rojos* el potencial liberador (y quizás utópico) del poder mecánico.[17] Georg Simmel argumenta que en la metrópoli, la tecnología conquistadora del espacio y las instituciones visibles del Estado ofrecen una solidez tan avasalladora del espíritu despersonalizado que la personalidad del individuo no puede mantenerse así misma bajo este impacto ("La metrópoli" 9). A partir de los cambios tecnológicos y los modos de producción instalados y explotados por el capitalismo se edificaría el cambio cualitativo (el gran salto) que daría paso a la revolución social. Es por ello que primero Engels, luego Lafebvre y finalmente Benjamin insisten en concentrar las investigaciones dialécticas hacia la producción del espacio y la revolución urbana (*Metromarxism* 8, 34, 41, *Moscow Diary* 82): si el control del espacio y los medios de producción son elementos clave en el crecimiento del capitalismo en la urbe, será allí mismo, en sus calles, en su vida cotidiana, el lugar donde se debe iniciar la revolución. En *Siete domingos rojos*, Sender elaborará más profundamente las contradicciones de la vida material (y maquinal) y el conflicto existente entre las fuerzas productivas sociales y las relaciones de producción. A la par con los cambios y el desarrollo de los instrumentos de producción, cambian y se desarrollan también los hombres. Si en *Uno* son los instrumentos de producción de la sociedad capitalista y el panóptico estatal-burgués los que agobian al personaje, en la novela de Sender (y a través de los personajes Villacampa y Samar) observamos que no sólo el objetivo de los obreros es hacerse de estos instrumentos para destruirlos o sabotearlos, sino también manipularlos hábilmente para la consumación de la causa revolucionaria.

[17] En este punto Benjamin se aparta considerablemente de otros teóricos marxistas. Para el crítico alemán, la noción de progreso y el incremento del control tecnológico de la naturaleza por el hombre no es más que una mítica (falsa, ilusoria) dominación (Gilloch 17).

2. *SIETE DOMINGOS ROJOS:* "EL PURGATORIO DE LA REVOLUCIÓN"

Cabe mencionar que la narración de la "huelga general" en *Siete domingos rojos* no corresponde históricamente con la primera "huelga general" declarada en Madrid, que se realiza el 22 de abril de 1934 y es convocada por la Juventudes Socialistas (la huelga de metalúrgicos y albañiles de 1934 será novelada en *La noche de las cien cabezas*).[18] De cualquier manera, sí se observará que la narración de muchos episodios de la novela puede coincidir con dos huelgas de importancia en el Madrid republicano y socialista: la de Teléfonos (4 de julio de 1931) y la de Fomento (enero de 1932). *Siete domingos rojos* es una novela que evoca el mito de la creación: siete domingos rojos que en realidad son seis, con la anticipación del séptimo, el del descanso, el de la revolución que destrozará el poder burgués. La labor obrero-intelectual-belicosa de Antonio Luna en *Uno* (y del mismo Carranque) tiene su correspondencia literaria en la figura de Lucas Samar en *Siete domingos rojos*: un periodista-intelectual filocomunista que actúa en los distintos movimientos de fuerza organizados por la CNT-Madrid —debido a la valentía revolucionaria de sus miembros (49)—, pero que duda de la capacidad de los anarquistas para elaborar un proyecto racional de país una vez consumada la revolución: "encauzar un movimiento hacia el triunfo y articularlo constructivamente" (215). En *Siete domingos rojos* el escritor de Huesca adopta una actitud crítica y de reserva pesimista ante la estrategia y prácticas anarquistas, especialmente en lo tocante a la raigambre individualista, sentimentalista y utopista del movimiento.[19] Si bien Sender (tal como su personaje Samar) estaba de acuerdo con la agitación del pueblo con consignas negativas para derrocar al poder burgués, se desprende de su prólogo que su objetivo consistía en avanzar construyendo un camino hacia la organización de la lucha armada

[18] En novelas como *La noche de las cien cabezas* (1934) de Sender y *Crimen* (1934) de Arderíus se presenta un mundo de personajes degradados, mutilados física y mentalmente. Las cien cabezas rodadas por el cementerio y el conjunto de ex hombres y mujeres que se devoran entre sí aparecen como una danza macabra y grotesca del saldo de liquidación de una civilización —la burguesa— que tritura y aniquila al hombre.

[19] Leemos en el prólogo a la primera edición de la novela una aproximación personal al anarcosindicalismo: "[L]os seres demasiado ricos de humanidad sueñan con la libertad, el bien, la justicia dándoles un alcance sentimental e individualista. Con ese bagaje un individuo puede aspirar al respeto y a la lealtad de sus [pares] pero siempre que se quiera encarar con lo social y general se aniquilará en una rebeldía heroica y estéril" (10-11).

que desembocara en la elaboración de una conciencia sobre el porvenir inmediato luego de la revolución. Los anarquistas no estaban dispuestos a "dar coherencia y cauce político a la energía revolucionaria" (272) o, en otras palabras, su convicción les prohibía derrocar el poder burgués para implantar otro, aunque este fuese proletario. Como consecuencia, en 1933 Sender se pasará del anarcosindicalismo a las filas del comunismo.[20]

De cualquier manera, recurriendo a una mezcla de técnicas literarias realistas, poéticas y surrealistas, Sender acierta en "sensibilizar" (palabra utilizada varias veces en el prólogo) al público lector sobre la "supervitalidad de los individuos y las masas" (7) anarcosindicalistas. A la sazón, la forma de la novela de Sender, la polifonía, los distintos narradores y acciones, a veces "inconexas y desarticuladas" (Sender, "Prólogo" 6) coadyuvan a entender que el autor logra plasmar en el plano artístico-estructuralista "las convulsiones de un sector revolucionario español" (5). *Siete domingos rojos* es el homenaje de Sender a los anarquistas. Este homenaje coincide con el que hace Baroja al "mito anarquista" en *Aurora Roja*, como he establecido en las continuas referencias que he hecho entre ambas novelas en el Capítulo II de este libro.

La sedición suburbana

Con la llegada de la II República, Manuel Azaña propone un Plan General de Extensión de Madrid que, más allá de darle el rango de digna capital federal a la República, tendría una larga lista de beneficios para los habitantes del centro y extrarradio. El proyecto tenía como eje central a la Castellana, una compleja red ferroviaria y la ampliación y saneamiento de las zonas del extrarradio norte. La gran crisis de financiera y de trabajo que hace mella en el importante rubro de la construcción[21] afecta doblemente a la periferia: por un lado no se realizan los proyectos de renova-

[20] Opina Francis Lough que se trata de un acercamiento a la táctica comunista sin perder el profundo respeto por el valor moral de los anarquistas ("Política y estética" XXII). Y completa Michiko Nonoyama que Sender sentía absoluta confianza en la CNT debido a que esta poseía gran simpatía por parte de las masas obreras y campesinas; mientras que el partido comunista era una fuerza insignificante (*El anarquismo* 16).

[21] El rubro de la construcción es el más afectado: de una media de 1.120 licencias de edificación entre 1926 y 1930 se pasa a sólo 330 en 1933 (Juliá, *Madrid. Historia* 489). La construcción representaba un tercio de la organización sindical y de ella dependían otras industrias con alto nivel de sindicación, como la metalúrgica (Juliá, *Madrid 1931-1934* 152).

ción; y por otro lado, en la periferia es donde reside la mayoría de los obreros de la construcción y de jornaleros parados. En *Siete domingos rojos* las nuevas formas de acción obrera que toman rol activo en los enfrentamientos provienen de los Ateneos libertarios de Cuatro Caminos, Tetuán de las Victorias, Vallecas y Carabanchel, que en ocasiones deciden "marchar a Madrid", como se verá cuando se analice la manifestación por los anarquistas asesinados. La ocupación de la ciudad causará ahora miedo en la burguesía y la aristocracia pues esta práctica evoca la antigua práctica obrera de recuperar el corazón de la urbe, del que previamente había sido expulsado (Lafebvre, *Metromarxism* 85),[22] como lo hemos constatado en *La horda* cuando un capitán les prohíbe a los manifestantes entrar en Madrid ("atravesar el centro") en ocasión de la muerte de un albañil, motivo que causará una refriega entre los obreros y la policía en la Puerta de Toledo (¡vaya coincidencia con la novela de Sender!). Por otro lado, la euforia sindicalista por la ocupación de espacios cada vez más amplios les llevará de los cines ("Cinema Europa") y teatros del centro ("Eslava"), a los salones terraza y merenderos ("Soto del Parral" y "La Bombilla") después, a las plazas de toros y, finalmente, a los descampados del extrarradio. Si bien Santos Juliá ("Prácticas obreras II", *Madrid 1931-1934*) documenta esta ampliación de espacios por los obreros en huelga —o por el estallido de sus habituales locales de reunión que ya son incapaces de contenerlos— a finales de 1933, será Sender quien dará en 1932 una detallada relación de estos avances cronotópicos.

En su afán de "destrozar" todo vestigio de instituciones gubernamentales, la estrategia de los anarcosindicalistas se divide en cuatro etapas: huelga general, sabotear la red eléctrica de todo Madrid para incomunicar los centros oficiales y aterrar a los esquiroles, armar al pueblo de los barrios proletarios del Norte y Sur (Tetuán, Cuatro Caminos, Vallecas y Carabanchel) para el ataque final al centro, y tomar cuatro regimientos e instar a la sedición a los militares apostados en Madrid. De la misma forma que en *Aurora Roja* y *La horda*, se repiten los cronotopos del depósito de cadáveres a orillas del Manzanares, de la cárcel y de la miseria suburbana, pero ahora con el ejemplo de las escenas desoladas y crueles de la pintura *Metrópolis* de George Grosz. Efectivamente en la representación cronotópica de *Siete domingos rojos* se puede observar que Sender representa la

[22] Los antecedentes históricos se pueden documentar en Lyon en 1834 y en el París de 1871.

realidad socioeconómica, las contradicciones y la esencia de los problemas colectivos; razones, en suma, que la hacen modelo de novela social.[23]

En el Norte de Madrid, Cuatro Caminos, Tetuán de las Victorias, desmontes de Fuencarral, y a pesar de los anhelos del gobierno socialista de "crear nuevos e higiénicos poblados satélites para romper con el cinturón de la miseria" (Juliá, *Madrid. Historia* 486) y la construcción de "casas baratas para obreros que quieren baño" (*Señorita 03* 126) durante la dictadura, la situación de los pobres en 1932 no ha cambiado cualitativamente desde aquella descripción que hace Blasco Ibáñez en *La Horda*: es sitio plagado de chabolas, vagabundos, basureros, ladrones y muertos de hambre (*Siete domingos* 181, 264); espacios donde "la brigada social siempre tenía quehacer atrasado" (42). La idea de Samar es muñir a la barriada del Norte, atestada de albañiles y jornaleros varios,[24] con armas e ideas. El Sur se convierte en pocos años en una zona fabril en la que prosperaban "ingentes talleres de MZA", fábricas de cerveza (Águila), Gas Madrid y grandes compañías de material eléctrico como Osram y Standard Eléctrica (Esteban, *El Madrid* 17). Si en esta misma zona sur —que alrededor de los años veinte "vivirá su primera gran revolución industrial" (Esteban, *El Madrid* 17)— los obreros de la novela de Carranque escuchaban la buena nueva que propagaba el anarquista-intelectual Antonio Luna, en *Siete domingos rojos* los mismos "grupos obreros [en Vallecas y en la estación de Mediodía] leían manifiestos y discutían" (193).[25] De esta manera, podemos evidenciar que las nuevas fuerzas productivas de la ciudad capitalista exigen trabajadores más cultos, capaces de entender y manejar las máquinas. Como lo anuncia Marx en *El Capital*, esta misma capacitación de los obreros resultará en un arma de doble filo ya que también redundará en una mayor participación de los mismos en las actividades gremialistas y propagandísticas (*Metromarxism* 22-4, 29). Este avance, involuntaria-

[23] Pablo Gil Casado no lo piensa así. En su canónico libro sobre la *Novela Social española*, el crítico no sólo niega los elementos que se resaltan arriba, sino que opina que en su lugar "hay una farragosa exposición de principios ideológicos para justificar los actos anarcosindicalistas" (24).

[24] En Chamberí: tipógrafos, mecanógrafos, telefonistas y artes blancas. En la parte Norte de Chamberí, donde comenzaba el ensanche, "existían unos chalecitos […] donde viven mujeres modernas que se bastan a sí mismas y creen en la igualdad de los sexos. Estudiantas [sic], mecanógrafas, telefonistas" (*Señorita 03* 126). En Chamartín y Pacífico: empleados de transporte, plomeros y fontaneros. En Fuencarral: teléfonos y electricistas. En La Guindalera: carpinteros de armar.

[25] En Carabanchel vivían preferentemente jardineros y campesinos. Y en Las Ventas: marmolistas, picapedreros, tallistas y soldadores.

mente propiciado por el capitalismo, se evidencia claramente en varios pasajes de la novela, como por ejemplo cuando se narra la actividad proselitista en Vallecas: José y Helios, delegados de barriada, imprimen a oscuras y en su casa un manifiesto escrito por Samar. Los ocho mil volantes impresos volarían luego como "palomas rojas —de guerra— sobre los muelles y los andenes, sobre las vías y las grúas [.] [M] ientras la destrozona roncaba [,] los trenes serían abandonados y el asma de las locomotoras viejas tendría tregua" (198).

Como contrapartida, "la embriaguez de las multitudes" de los suburbios se convierte en un momento en profundamente negativa: "No se podía negociar con ella" (335); por ende, en gran medida, su desenfreno hará naufragar la causa. Los obreros de Vallecas querían jugarse la carta militar de las sediciones y llegar hasta donde se pudiera. Los de Cuatro Caminos, con el arsenal que poseían, eran partidarios de organizar un frente de combate con el fin "de ir en serio a la guerra civil" (335). En cambio, los obreros de los barrios pobres de Madrid, "influidos por el espíritu socialista" (335) eran más moderados. Cuando se declara la huelga general en la novela, en Madrid la adhesión no era todavía completa (aunque había hecho mucho daño); en cambio, en los barrios suburbanos era total. Debido a ello, los activistas deberán compensar la falta de unanimidad del centro con una compleja red propagandística y de sabotaje (110, 213). Como consecuencia de la representación y esperanza de la fuerza armada de la masa proletaria, la ciudad (como sus habitantes) personificará alternadamente la promesa de cielo o el terror del infierno.

La conquista del Centro

Ya se ha tratado en *La horda* y *Aurora Roja* el cambio cronotópico que lleva a los teatros madrileños a convertirse en sitios donde se reúnen los obreros para llevar a cabo sus mítines. La construcción del teatro "Paraninph" en *Siete domingos rojos* lleva a una profunda reflexión acerca de su edificación por parte de un narrador anarquista anónimo. El narrador realiza un verdadero himno a la construcción del local y lo personifica, y a su vez determina que muchos edificios construidos en los diez últimos años en la capital, "en los que trabaj[aron] solamente personal nuestro" (19), deberían pasar a manos de los proletarios. Mientras que para el burgués aquello siempre sería un teatro: "revista, rodillas, muslos, drama y come-

dia", para el obrero el local representa la máquina, el taller, el jornal, la reivindicación, la huelga y el motín: "madera, hierro y cristal hallan hoy […] su espíritu: el mitin. '¡Contra la represión! ¡Por la libertad de nuestros presos!' El teatro hoy es feliz" (21). En la edificación del Paraninph había trabajado Progreso González, uno de los tres anarquistas que morirán luego del mitin a manos de la guardia civil. Este motivo causará la huelga general y el sabotaje de la red eléctrica de Madrid. Mientas la policía montada carga con sus machetes y comienzan los disparos, se escuchan las voces de desaprobación y de ira: "¡Viva la C.N.T.!", "¡Muera la república burguesa!" (29).

Leoncio Villacampa, uno de los siete dirigentes más representativos de la CNT Madrid, se encoleriza al ver que "la ciudad se volcaba en las tabernas y los bares" (46) sin importarle las víctimas de la masacre. La indiferencia de la burguesía madrileña le despierta a Villacampa un sentimiento de venganza: "¡Has sido tú, el comerciante, y tú, el cura, y usted, señor juez, y usted, damisela de mierda! Pero eso se paga. ¡Lo vais a pagar mañana!" (47). Se "obligar[á] a la ciudad entera a guardar luto por el asesinato de los tres camaradas" (100). "La huelga tiene ambiente": pasan grupos de obreros cantando "La Internacional" (94), al mismo tiempo que "la inquietud aumenta en la calle [y] llega al cerebro la sangre en grandes oleadas" (95). Es nuevamente Leoncio Villacampa el que recuerda su época de obrero sin trabajo, cuando deambulaba "por las calles sin rumbo" y con "las ideas flojas" (97). Las casas de Madrid "venían contra [él]", entonces se sentaba en un banco y planeaba un robo; pero ahora, con la revolución en marcha, los desclasados como él "estaban a salvo de eso" (98); ahora, la conciencia proletaria se rebelaba. En la reflexión de Villacampa se puede apreciar el punto de inflexión entre la configuración del hombre moderno en la urbe capitalista que le hace sentirse indiferente y excluido (como en las novelas modernistas y en las de Benjamín Jarnés y Francisco Ayala), y el hombre de acción motivado por el despertar de las fuerzas sociales avasalladoras. Más precisamente, en Villacampa se observa que la actitud "*blasée* o de hastío" (Georg Simmel 5) que se percibe en los personajes modernistas (y en los de Jarnés, Antonio Espina y Francisco Ayala) diverge en dos direcciones: se atomiza más negativamente y, a la vez, contagiado por el fervor colectivista de sus camaradas, rompe su alienación. Por lo tanto, el espíritu de autoconservación que un primer momento llevaba a Villacampa a cometer un simple robo, ahora, con la revolución en marcha, le hace incluso más frío y descorazonado, llevándole a matar si es

necesario en pos de la causa, sin remordimiento alguno (véase "Villacampa se decide a reflexionar sobre la violencia").[26]

La táctica anarcosindicalista consiste, como apunta Juliá, en sacar la huelga a la calle, conquistar la calle: "la calle sólo puede ser el lugar de la derrota de la burguesía, la política y el Estado si es ocupada por la multitud proletaria […] La multitud, el coro, ocupa ahora la primera línea del drama" (*Madrid 1931-1934* 183-4, 203, 254). La conquista de la calle se vuelve una obsesión para los anarquistas en la novela de Sender: "La calle no es de nadie aún. Vamos a ver quién la conquista" (100). El objetivo máximo es la Puerta del Sol; esta misma Puerta del Sol que desde las primeras novelas analizadas en este libro se cubre de voces y tumultos: "la Puerta del Sol es como un golfo en mar, agitado siempre […] La rebeldía está aquí, en las farolas del alumbrado y en las bocas del metro. Esto que ocurre en la Puerta del Sol sucede en toda España" (101).[27] Las pasiones han infestado el aire y el espíritu español, representado en esa simbólicamente céntrica plaza pública que un abrir y cerrar de ojos se llena de manifestantes "naciendo del asfalto mismo" (101), contagiando al resto del país. La pugna de poder en Madrid intensifica los "estímulos nerviosos" de Samar, quien reconoce que "el pulso acelerado de la ciudad late en sus palabras" (243); la misma arquitectura de la capital se personifica y mientras los manifestantes obreros dicen "'¡Hasta aquí!', mil voces, […] el aire y las losas, la luz y los edificios nos gritan: ¡Más allá! […] ¡Más! ¡Siempre más!" (101-2). Si se toma en cuenta que los edificios son el anverso de las instituciones y la calle es el terreno de la sociedad no ocupado por las instituciones, podemos entrever una lectura muy original de la urbe por parte de Sender: las instituciones le temen a la calle, por eso la acordonan, reprimen la espontaneidad de sus manifestantes, tratan de reafirmar el orden en el nombre de la ley; en cambio, en esta parte de la novela, el hecho de que las instituciones "se rebelen" y alienten a la calle es un motivo más para confirmar la clara convicción de que España (y principalmente su cabeza, Madrid) es consciente de la necesidad de dar un viraje a la política burguesa-capitalista.

El asalto al centro de Madrid toma relevancia con la llegada de caravanas de manifestantes de los pueblos del extrarradio en ocasión de reali-

[26] Muchos anarquistas leían a Nietzsche. De allí que la devoción hacia un súper-hombre revolucionario era fácilmente traducida en una mística de la violencia.

[27] Que distinta esta descripción del céntrico lugar histórico a aquella que hace el guatemalteco Enrique Gómez Carrillo en torno a 1891 cuando sólo encuentra "pereza y mugre" en las multitudes y antros estudiantiles (*La miseria de Madrid* 105).

zarse el cortejo fúnebre de los anarquistas muertos. Se menciona la zona de los hoteles modernos Ritz y Palace cuando los manifestantes quieren mostrar a los turistas extranjeros los ataúdes de sus muertos; "el homenaje de la ciudad para sus muertos" (128). Luego de haber presenciado en *La Venus mecánica* el desplazamiento de la burguesía hacia los modernos centros de ocio, divertimento y compras de la Gran Vía y a los hoteles nuevos de la Plaza Neptuno, se observa en *Siete domingos rojos* que las huelgas obreras y manifestaciones con el aparato represivo del estado han suplantado completamente los paseos diurnos y nocturnos de los personajes de Díaz Fernández, Francisco Ayala o Benjamín Jarnés. En la novela social vuelven a coger importancia la mencionada Puerta del Sol y la Plaza Mayor. Este retorno al Madrid histórico de los Austrias se debe a que allí se concentran los palacios gubernamentales. A los anarquistas no les interesa esa parte del Madrid de los Austrias ni por su historia ni por su arte: "¡Fuera la historia! Dicen que esta plaza es muy hermosa […]. Eso no nos interesa" (103). Al fin y al cabo, lo que quieren los anarquistas es robarles a tiros la calle y el aire libre a los guardias de charol (103).[28] Los revolucionarios sueñan ser "amos de la plaza", "erradicar a los señoritos y a las burguesas", y "guisar un cocido" encima de los monumentos históricos (263). En otra ocasión, los anarquistas quieren reemplazar a los héroes mitológicos y los héroes militares de la España imperial y colonialista, arquetipos de conciencia histórica burguesa hegemónica, con los héroes marginales y oprimidos de un presente que les empuja a la rebelión armada.[29] En uno de los últimos capítulos (XXVII) el comunista Samar se explaya en términos histórico materialistas sobre el asunto:

> Nosotros pensamos y sentimos sin conocer los pensamientos y los sentires anteriores y sin embargo [actuamos] inflamados con la iracun-

[28] Como ya se ha mencionado en el capítulo I, este desprecio hacia los monumentos históricos es concomitante con el "ético desdén" que hacia estas construcciones ornamentales proferían los escritores del 98: el tramo de Alcalá que va de Cibeles a Puerta del Sol será el objeto primordial de las grandes transformaciones modernistas introducidas por los arquitectos del 98 —en clara discrepancia con los escritores del mismo período, más preocupados por la estética de la miseria arrabalera— (Fernández Cifuentes 93).

[29] En el afán de desasnar al público lector, ya el anarquista Alejandro Sawa en *Iluminaciones en la sombra* "protesta contra el sentido limitado de la palabra patria y el falso concepto de historia nacional". "La vana ejemplaridad de la Historia", no ha dejado ninguna enseñanza digna en Madrid, centro de poder regulador de un "Estado nacional decrépito" (194). En *El Rastro* de Gómez de la Serna ya habíamos observado cómo se desacraliza la estatua del héroe del Cascorro.

> dia de todos los esclavos que fueron antes. Hemos salido de la nada y nos mantenemos fuera de la conciencia del tiempo, que es una conciencia política inferior. Lo creamos e inventamos todo (342).

Por este derrotero, al momento de encaminarse el cortejo fúnebre de los tres militantes ácratas asesinados hacia el cementerio del Este y producirse una escaramuza con la policía, los tres féretros quedan apilados sobre el pavimento que circunda la Plaza de Neptuno. Los ataúdes representan "un buen obelisco conmemorativo. Tumbado, claro está. Pero éste es nuestro obelisco. Tenemos el mismo derecho a enseñároslo que la burguesía cuando os enseña ese otro obelisco del «2 de mayo»" (138). En estas imágenes dialécticas de la representación del presente evocando el pasado, se observa la *benjaminiana* obsesión de "articular la prehistoria de lo moderno" (Gilloch 14, 73, 77). En otras palabras, es una crítica de la ciudad como locus de una ilusoria y engañosa visión del pasado reciente a través de una representación de un pasado prehistórico oculto; en síntesis, una empresa dual que amalgama la destrucción de los ídolos falsos burgueses y la redención del pasado común que comparten las circunstancias prehistóricas (el esclavismo, por seguir con el ejemplo de Samar) con los procesos de cambio sociales modernos (la primitiva lucha por la supervivencia y la lucha de clases moderna se dan la mano).

Por "las esquinas sarnosas del siglo XVII donde los pícaros de Quevedo se rascaban blasfemando de placer" (110) y donde en la *Trilogía de la lucha por la vida* era el corazón del Madrid populachero, castizo y picaresco, se diseminan ahora los obreros de la CNT que no pierden tiempo en "desplegar una red de palabras" (110) en el mercado público de legumbres.[30] Se han tomado las calles adyacentes a una tienda de armas y "un cordón de parados que finge tomar el sol" le hará frente a las fuerzas públicas para que los organizadores puedan proveerse de armas y víveres (110-1). Con claras reminiscencias al París de *La Commune*, sobre el laberinto de calles del Centro, en el que veíamos antes aventurarse a los bohemios, se montarán las barricadas en esta novela y en la de Benavides (específicamente en la del Barquillo, Gravina, Piamonte y Góngora) para luchar contra las fuerzas del orden, contra los símbolos burgueses de poder y autoridad, por la libertad y, luego, contra los fascistas.

[30] En cuestiones propagandísticas, en muchos casos será la voz la que acabe por triunfar sobre lo escrito (Juliá, *Madrid 1931-1934* 196).

La táctica huelguista da sus frutos. Ahora es el momento de "cortarle el resuello a Madrid" y que su gente "[tenga] que salir huyendo a trabajar a las minas y labrar el campo. Con trajes y barba de ocho días, como yo" (127), dice un obrero. La estrategia es sabotear la red eléctrica. El objetivo se consigue: "¡Electrocutar al Madrid que ahora anda por los casinos deseando que nos aniquilen! Fundir los motores del esquirolaje […] enviar latigazos invisibles a los calentadores eléctricos y las tenacillas de las putas burguesas" (175). El Madrid burgués se hunde en las sombras, pero surge la perspectiva esperanzadora del Madrid auténticamente proletario: "Dentro de cinco años celebraremos esta fecha, y en lugar de apagar las luces encenderemos muchas más y Madrid será un ascua de oro" (176). La historia dirá que en cinco años Madrid quedará en ascuas a causa de los obuses alemanes. Mientras tanto, en la novela el efecto del apagón es grandioso, "la burguesía está aterrada" (179) y se incomunican los centros oficiales. Mientras algunos anarquistas creen ver un Madrid alegre luego del sabotaje y la huelga (220); otros observan que "las calles daban la impresión de una ciudad abandonada o diezmada por la peste" (220). Esta imagen de un Madrid burgués "derrotado" o "abandonado" (309), lleva a Samar a "alucinar" por primera vez acerca del promisorio "futuro de Madrid" sin funcionarios: "Enamorado de Madrid, quisiera en él una relativa soledad de aldea. España, república federal de trabajadores, y su capital en Lisboa […] Madrid quedaba [sin el director general, el obispo y el comerciante] en su dulce soledad civilizada, culta, limpia" (309).[31] La revolución se hacía "en Castilla, digna, sociable, altanera" y se expandía a toda España (310). Una vez efectuada la revolución, se exterminaría lo que Georg Simmel llama el "carácter intelectualista de la vida psíquica de la metrópolis" capitalista en beneficio de la "relaciones emocionales profundas" ("Metrópolis" 2), típica de los pueblos o pequeñas ciudades. Al coronar la revolución, Samar podría efectivamente dedicarse, entre otras cosas, al amor de su novia. En cambio, ella, "aterrorizada" por los sucesos funestos perpetrados por los camaradas de Samar, primero le delatará y luego se suicidará.

[31] Lo de *España, república de trabajadores* coincide con título del libro de Eliá Ehrenburg citado en el capítulo anterior, pero en realidad, como lo apunta Mainer, es una frase que figuraba en el primer título de la nueva Constitución republicana "España es una república de trabajadores de todas clases" (*Años de vísperas* 54).

"Epílogo sin fin"

Luego de la muerte de su novia, Samar reemplaza el amor burgués por el enamoramiento en el progreso mecánico.[32] En un largo monólogo que hace en la estación de Atocha sobre las locomotoras, Samar apunta que el derroche de imaginación y "arte" que allí experimenta es superior a lo "pobre y pretencioso" que se exhibe en el Museo del Prado (432); "veía articular el porvenir en ruedas, émbolos y tubos de nivel" (439). Debido a que "el afán de la lucha siempre sigue encendido" (102), la utilización de los medios mecánicos de transporte y las armas por parte de los revolucionarios es digna de analizar para la consumación de la causa. Cuando Madrid se hunde en silencio y penumbras, la reflexión de uno de los obreros sobre la civilización y el progreso mecánico es paradigmática: los aparatos mecánicos "tienen doble filo, ¿eh, buenos burgueses?" (176). Si bien para uno de los anarquistas "todas las máquinas esclavizan, menos la Virgen de Joquis [una ametralladora] (269)", Samar soñaba que la máquina les podía dar a los obreros fuerzas y armonías liberadoras (433).[33] De esta manera, Samar preconizaba un porvenir en el que los hombres serían perfectos como máquinas: "Entonces el mundo habrá logrado una nueva y genuina belleza que nos han estado robando durante siglos las religiones [y] la filosofía espiritualista" (435). Una vez más, el comunista Samar pone de manifiesto que la materia es lo primero: el materialismo filosófico marxista reconoce la existencia objetivamente real del ser, de la materia, independientemente de la conciencia, de las sensaciones.[34]

Ya en la cárcel, Samar tiene un sueño surrealista sobre "una ciudad con rumores de colmena. Toda fábrica y talleres" (463). El sueño de Samar es

[32] De alguna manera, Sender-Samar, una vez más, hacen eco de los expuesto por Díaz Fernández en *El nuevo romanticismo*, en el que el amor erótico queda en segundo término, ya que será reemplazado "por otro amor más dilatado y complejo, fruto del progreso humano y de la depuración de las relaciones sociales que moverá a los hombres del futuro, y que será el eje de la gran comunidad universal" (cit. por Lough, "Política y estética" XXVII).

[33] Sender en *Contraataque* llama a "solidarizarse con el oculto y difícil sentido de lo próximo e inmediato", en este caso el uso "imaginativo" de la máquina y los adelantos tecnológicos, y dejar de lado lo "ligero y deslumbrador" del anarquismo, que sólo sirve como "frivolidad poética" (293-4). Sólo el "ascetismo de la eficacia que es el comunismo" permite mantener "las cabezas familiarizadas con el hecho concreto y acondicionadas para encontrarle su sentido [al mundo moderno]" (294).

[34] Menos "razones humanas" y "honradez" y más "material mecánico moderno y unidad de mandos", pedirá desesperadamente Sender en *Contraataque* para ganarle la guerra a los fascistas (304).

perfectamente coherente con la raíz de la revolución urbana bolchevique ya que, como apuntan Benjamin y Merrifield, la intención de ésta consiste en convertir ciudades enteras en megafábricas, en colosales medios de producción (*One Way Street* 189, *Metromarxism* 2).[35] Por otro lado, si unimos el primer sueño de Samar de convertir a Madrid en una gran aldea, este nuevo sueño trae reminiscencias de la ciudad utópica socialista de Charles Fourier; una auténtica comunidad autoabastecida en el que las personas vivirían en edificios (o falansterios) situados en medio de una zona agrícola. La ciudad soñada por Samar, animada por el entusiasmo colectivo, destruiría el sentimentalismo y el espíritu católico-burgués de España: una sociedad libre con "derechos y deberes. Progreso mecánico. Profilaxis y eugenesia" (465). Otra vez, el ser social es también el punto cardinal en la elaboración de la sociedad del futuro, mientras que la vida espiritual lo secundario, lo derivado. De esta forma, en la representación onírica de la ciudad podemos ver cómo Sender plasma en su novela la vanguardia estética futurista y surrealista que Cansinos Asséns había proclamado once años antes en *El Movimiento VP*; una suerte de "vanguardismo abierto y experimentador" que José-Carlos Mainer (*La edad de plata* 327) le adjudica al "proteico Picasso", pero que también suena al apasionamiento bolchevique por la máquina y el cine, con todo lo que este último posee de fetichismo de la técnica y admiración por la eficacia (Hauser 518). En síntesis, Samar/Sender apuesta a la descripción cinemática de la realidad entre el hombre y la ciudad, la personalidad y el ambiente, el fin y los medios para hacer concesiones al materialismo histórico.

Inspirados por el proyecto presentado por Tatlin en la Tercera Internacional de 1920, los marxistas veían a la máquina como la mejor expresión revolucionaria de la Rusia industrial y por ende del proletariado (Donald D. Egbert, *El arte en la teoría marxista y en la práctica soviética*. Cit. por Litvak *Musa libertaria* 124). También habría que mencionar que ya en ese año de 1932 (como lo podemos constatar en la novela de Foxá) ya se habían estrenado en Madrid los filmes de Eisenstein *El acorazado de Potemkin* (1925) y *Octubre* (1928), en los que no sólo resaltan múltiples aspectos

[35] No en vano, en *Contraataque* este sueño de "colmena de trabajo" (141) se materializa en la sede de Cultura Popular, en pleno corazón de Madrid en guerra, donde estudiantes universitarios, obreros e intelectuales llevarán a cabo la organización no sólo de las labores culturales, sino también la coordinación propagandística, servicio de vigilancia, atención a los heridos y creación de guarderías infantiles, entre otras cosas; en resumen: "la dialéctica relación entre el pensamiento y el trabajo" (144).

como el arte, la gran industria, la propaganda y la agitación de las masas, sino que también se erige un canto apologético a la máquina como símbolo del desarrollo industrial. Se logra a través de estas imágenes lo que Benjamin en *Gesammelte Schriften* denomina la "revolución como inervación"; esto es, a través de su adaptación a las formas industriales y tecnológicas, las imágenes colectivas de deseo enervadas en los obreros le conceden a las máquinas modernas un significado político radical, depositando su fe en los nuevos medios de producción como finalidad conducente a una sociedad sin clases (cit. por Buck-Morss 117).

En consonancia con el sueño maquinista que inerva la acción revolucionaria, Samar intenta explicar el fracaso de la utopía anarquista que se negaba a reconocer la importancia primordial de las condiciones de la vida material de la sociedad y, cayendo en el idealismo, erigía su actuación práctica independientemente y a veces en contra del desarrollo de la vida material, sobre "planes ideales" o "proyectos universales" desligados de la vida real de la sociedad (ya lo había hecho Marx cuando critica el libro de Proudhom *Filosofía de la miseria*).[36] En el relato onírico, Samar concluye que debía quitársele a las masas "la organización sentimental", cuyo sustento estaba supeditado a un ideal anarquista que sólo cantaba "al amor y a la libertad" (469), mientras los operarios —"asqueados de tanto relajamiento anarcoburgués" (469)— hacían funcionar las máquinas "más fuerte que antes" (469).[37] De esta manera, el marxista Samar observa que las relaciones sociales están íntimamente vinculadas a (y dependen de) las fuerzas productivas: aunque el proletariado quisiera implantar el comunismo inmediatamente después de haber destruido el capitalismo, no podría hacerlo, ya que este régimen social necesita como condición previa para su implantación un desarrollo muy avanzado de las fuerzas productivas (por eso el énfasis del narrador en hacer funcionar las máquinas a gran velocidad). Sobre esta estructura económica de la sociedad se debería levantar la superestructura sociopolítica. Por ende, se entrevé en el sueño de Samar una voluntad inconsciente de que las relaciones de producción entre los hombres (los sindicatos) deberían ya ser un hecho. Enfatiza Samar en su "ciudad del sueño surrealista" (472) el heroísmo cotidiano del trabajo, la dignidad de la labor. Gracias al trabajo y a las fábricas, los obreros habían logrado organi-

[36] Véase Marx y Engels, *Obras escogidas II* 445-446.

[37] Para Samar la raigambre espiritualista del anarquismo español es burguesa, por lo tanto la revolución se debería hacer, según él, "a pesar del espíritu" (135). Sender repite el mismo pensamiento en *Contraataque* (294).

zar los sindicatos: "el rumor del trabajo iba comiéndose la luz, las formas, las palabras", sólo "quedaba el trabajo, en abstracto. Y la serenidad que acompaña lo abstracto cuando los objetos han perdido relieve después de la tormenta. Son los sindicatos. Eran los sindicatos" (469).

De las contradicciones entre el fideísmo de los anarquistas y la articulación política del proyecto comunista se desprende la ambigüedad del final de la novela: se suicida el protagonista o empuña su arma para seguir la lucha. Samar piensa en "la ciudad del sueño surrealista y r[íe] , sintiéndose libre" (472). El tráfago creador de los sindicatos de la industria le invitan a seguir luchando "cara a los sueños, cara al porvenir" (472). "Las masas encontrarían su camino al fin": libertad o muerte o "¡Por la libertad, a la muerte! Que es —metafísica y sentimentalmente— la única libertad posible" (472). La armonía nueva que propone Samar se rige por leyes desconocidas aún, con leyes que definitivamente no casaban con las leyes morales de la burguesía; consistía en "crear a tiros" (340) la sociedad del futuro o —de manera contradictoria a su intención de eliminar el sentimentalismo de los revolucionarios anarquistas españoles— morir en el intento para que otros, empujados por el legado del mártir, pudieran consumar la victoria. Haciéndose eco en *El nuevo romanticismo* de José Díaz Fernández, Gil Casado observa que es característico que la realidad termine en holocausto, encarcelamiento o sacrificio, en la "muerte-para-la-vida, como único medio para alcanzar esa utópica meta, ese nuevo orden de cosas en el que se habrá superado la alienación, la injusticia y los abusos de la sociedad actual" (32).[38] Quizás Sender ya intuía lo que luego plasmaría en su novela de la Guerra Civil, *Contraataque*: si no la revolución, la propaganda impulsaría a los milicianos y persuadiría a los lectores extranjeros a luchar por la "revolución democrática", que necesitaría no sólo líderes, sino también mártires.

3. *UN HOMBRE DE TREINTA AÑOS*. PREÁMBULO DE LA GUERRA CIVIL

Mientas Samar, uno de los personajes principales de la novela de Sender, habla con las nubes, con el árbol y el viento, "de espaldas a la ciudad"

[38] Como opina Oltra Tomás, "el choque entre el abandono de toda forma de espiritualización y el vuelo del libre albedrío no es sólo dialéctico, sino profundamente vital. Y cuando un individuo era portador en esencia de ese choque, la única salida posible es la muerte" ("A propósito…" LXXXIV).

(286), reconoce que "el campo es anarquista y la ciudad comunista" (286). De esta manera, si en la compleja sociedad industrial la utopía anarquista era concebida como un anacronismo, en el campo, una vez eliminados los "ricos y perversos", el sueño anarquista podría haberse transformado en un hecho (Carr 444). Por otro lado, como apunta Mainer, a despecho del incremento de la población urbana e incluso del protagonismo ciudadano de los febriles días de la República, era evidente que la imagen plástica y moral del país seguía siendo fiel a la naturaleza de campo abierto, identificándose con ella (*Años de vísperas* 80).[39] Si bien los grupos organizados de la ciudad, los comités y las muchedumbres embravecidas son identificados con elementos de la naturaleza en los textos de los tres autores escogidos para este capítulo, en el campo es donde se desarrollaría la tarea revolucionaria utilizando los métodos más duros. En el marasmo de acontecimientos del año 33, el gobierno esboza una suerte de reforma agraria y procede a incautar algunas fincas, pero luego el proyecto confiscatorio cayó en saco roto. Lo cierto es también que durante los primeros años de la República los bancos siguieron teniendo el mismo poder que durante la época de Primo de Rivera y que las clases capitalistas, si bien estaban alarmadas, no vieron disminuido su poder.

Las cuencas mineras de España, ya mencionadas en dos capítulos enteros en *La Venus mecánica* (y en la novela *Los topos*, 1930, de Isidoro Acevedo), son escalas en el itinerario de Ramón Arias, el personaje-periodista de *Un hombre de treinta años*, quien no sólo comprueba el estado calamitoso de las viviendas, la explotación y el trabajo duro, sino que también da cuenta de la amplia adhesión de los mineros y campesinos a la causa anarquista. El personaje Arias visita un par de pueblos de la provincia de Madrid: Boadilla del Monte y Torrejón de Ardoz. Allí comprueba que muchos colonos no se atreven a entrar en la UGT por temor a que les quiten las tierras de arriendo. En consecuencia, la novela de Benavides, si bien se desarrolla en un noventa por ciento en la ciudad, también se hace eco de los hechos sangrientos sucedidos en el campo español entre 1931 y 1933, intercalando en su narración sueltos periodísti-

[39] La cita de Mainer coincide con las reflexiones del escultor Alberto Sánchez y del pintor Benjamín Palencia, fundadores ambos de la Escuela de Vallecas, que preferían los campos abiertos de Vallecas a "las estampas madrileñas de barrios bajos". El amor al campo y la idenficicación con las cosas simples del pueblo les hace exclamar a Sánchez y a Palencia: "¡Viva los campos libres de España!" (Sánchez "Sobre la Escuela de Vallecas" 32, 36).

cos que denunciaban los asesinatos cometidos por la fuerza pública: "¡Ya estaba el campo en armas!" (275).

El intelectual en la calle y con la masa

Las mismas tensiones que se desarrollan en *Siete domingos rojos* —y que bien han observado Francis Lough ("Política y estética") y Michiko Nonoyama (*El anarquismo*)— con respecto a las ideologías burguesa y revolucionaria, UGT y CNT (o socialismo y anarquismo), el intelecto y los instintos, el matrimonio o amor burgués y el amor libre, y entre el individuo y la masa, se pueden documentar en la novela de Benavides. El patente antiintelectualismo de *Uno* y de *Siete domingos rojos* se transmuta en el nudo de la acción de *Un hombre de treinta años*, que posee la característica de declarar la guerra total a la "superestructura ideológico-cultural que enmascara el carácter antihumano de la infraestructura económico-social de la sociedad burguesa" (Fuentes, *La marcha* 143). En el artículo "La cultura y los hechos económicos" de 1932, Sender identifica al pueblo y al proletariado con el subconsciente. Ambos destruyen el viejo "sentido de la cultura y de los culturales y de lo culto" (28). Por su parte, la inteligencia pura, viéndose obligada a definirse, se identificaría con la república burguesa. Según Sender, a la inteligencia pura se le opondría la "verdadera inteligencia" basada en "ideas que nazcan de hechos y de realidades y que se subordinen a estas sobre una moral y un sentido intelectual materialista" ("La cultura y los hechos económicos" 25). Sobre estos parámetros histórico-materialistas que delinea Sender se erige la figura de Ramón Arias, un personaje que se debate ante la problemática del compromiso individual en un movimiento de masas. De esta forma, el personaje se acerca a los distintos grupos políticos que actúan en Madrid y en Barcelona para resolver con cuál se siente más identificado. Para tal fin, si bien Benavides no utilizará la técnica de narradores múltiples, sí echa mano a la novela reportaje que, al fin de cuentas, cumple una misión polifónica similar a la primera: mostrar una realidad social difusa constituida por la suma de realidades individuales concretas. Benavides es particularmente cuidadoso en el hecho de refrendar que si bien un grupo social puede constituir una clase, no siempre el mismo grupo puede constituir una fuerza social y viceversa. Así es que al ejemplo de los campesinos que el autor visita en distintos pueblos de las afueras de Madrid y Barcelona, Benavides expone el

modelo contrario: el de algunos grupos sociales que pueden constituir una fuerza social sin pertenecer a una de las tantas clases de una formación social o partido político propio. Este último paradigma es evidente en el muestreo que hace el autor de la heterogeneidad de los grupos intelectuales revolucionarios y el de jóvenes estudiantes revolucionarios.

Un hombre de treinta años abre con la quema del convento en la calle de la Flor. La inauguración en la calle de Alcalá del Círculo Monárquico (presidido por Luca de Tena) que pone un disco con la Marcha Real el 10 de mayo de 1931 fue considerada por algunos republicanos como una provocación. La respuesta de los republicanos fue el intento de incendiar los locales del diario monárquico ABC de Madrid. Al día siguiente, grupos incontrolados quemarán once edificios. Entre ellos, la iglesia y residencia de los jesuitas de la calle de la Flor, el convento de monjas bernardas contiguo y la iglesia y convento de las Carmelitas de la Plaza de España. Este suceso crematorio y otros acaecidos en Chamartín (Sagrado Corazón), Villamil (Salesas) y en los conventos de Bellas Vistas, Ferraz, Maravillas y Cuatro Caminos, acompasados con el terror general que cunde en la burguesía respecto a los distintos desmanes producidos por las masas rebeldes, son acicate en la novela de Benavides para replantear el extremismo de los grupos radicalizados. Si bien el personaje principal se refiere al ardimiento "de la tercera cabeza del dragón" (9) en términos anecdóticos y ambiguos de aprobación, es preciso notar que Ramón Arias —como muchos intelectuales románticamente enfervorizados con la república— "amaba el orden y repugnaba la destrucción" (12).

En términos cronotópicos, al cabo de dejar el convento en ascuas y saquear el Palacio de Altamira (también en la calle de la Flor) lo que primero es una manifestación celebrante de "mocitos atrevidos" (9), pronto se convierte en "multitud que copa la calle" (10) y súbitamente en "masa enceguecida" (11) por "el influjo de algunas palabras dichas al buen tuntún" (11). Es importante prestar atención a la forma en que Benavides describe el trayecto de la "muchedumbre" (11) que va desde la calle Ancha de San Bernardo hasta la Plaza de España, ya que de alguna manera esta marcha es una alegoría de la desorganización e incomunicación reinante en los grupos políticos y sindicatos de izquierdas y anarquistas en Madrid: un "hormigueo de cabezas y de gritos" se mimetiza en las aceras, pero la organización y la marcha de "la multitud" se torna "sin sentido", "se divide" para luego "hacerse masa apretada, sin lagunas ni resquicios" (11). Si en *Iluminaciones en la sombra* de Sawa se le proporciona un tratamiento am-

biguo a la muchedumbre, ya en la novela de la vanguardia y la República, la ambigüedad se convierte en pesimismo. La muchedumbre emerge como amenazadora e indiferenciada masa. La masa representa el final del individuo burgués (Benjamin, "The flâneur" 451-452). Mientras que el hombre en la multitud o con el pueblo conserva su individualidad, en la masa se pierde esta última característica. La masa no "admite resquicios", como dice el personaje, y por lo tanto hoy está a favor del incendio, el pillaje y la destrucción, como mañana estará por la dictadura. En el Capítulo V (Guerra Civil), la masa desorganizada, brutalizada y ciega cobrará singular participación como pionera del sueño utópico socialista/comunista y como precursora del terror fascista. Por un lado, hará colapsar al sistema de gobierno republicano y destruirá el sueño de colectividad de la muchedumbre. Es así como la masa de obreros servirá en primera instancia de carne de cañón para ser atacada por el fascista; para que luego este último utilice la ideología reaccionaria de la masa de burgueses y pequeño burgueses en la consumación del *Volksgemeinschaft*.

Para alguien que "ama el orden" la práctica de movilización de masas y acción directa que emplea el anarcosindicalismo implica que no hay responsables reales en caso de que se produzcan atentados morales, intelectuales y físicos entre hombres; peor, no hay un contenido político definido en las acciones. Ramón Arias entiende que para cumplir los fines es necesario movilizar a las masas ya que sin su participación no hay revolución, pero también es consciente que no se puede proponer a las masas fórmulas abstractas. Es necesario proponer fórmulas concretas de acción, de acuerdo con la coyuntura política del momento. En todo caso, Ramón Arias abogaría por una disciplina de las masas obreras, burocratizando y centralizando los sindicatos para la mejor defensa de los intereses proletarios, para la elaboración tácticamente productiva y constructiva del espacio público. Aquí habría que apuntar que dicha labor "de control" la había llevado a cabo la UGT con más aciertos que infortunios hasta el primer trimestre de 1933, cuando se vio completamente desbordada por el desempleo galopante, el aumento de precios de los productos básicos y la crisis económica general. Al cabo de la lectura y análisis de la novela, podemos dar cuenta que Ramón Arias no coincidirá con la táctica "alocada", de movilización de masas de la CNT, ni con la táctica conciliatoria, disciplinada y hasta cierto punto pasiva de la UGT, sino más bien con las Juventudes Socialistas bolchevizadas (en la que también participan cenetistas y ugetistas), cuyos elementos se convierten en "pueblo" y no

dudan en ofrendar su vida en la barricada para defender la libertad y enfrentar a los fascistas.

El ajuste de competencias en cuanto a las relaciones entre la Iglesia y el Estado acabó por ser una significativa equivocación política, como admitirá más tarde el propio Azaña, y sirvió de piedra angular de una orquestada campaña por parte de la derecha facciosa en contra del gobierno republicano tachado de anticlerical y revanchista. Sin duda, acorde a la reacción del personaje principal de la novela de Benavides, la República no ganaba mucho con la destrozona, pero "sentimentalmente" dar al traste con la tutela de los báculos episcopales a Arias "no le parecía mal" (12). En cambio, el "Madrid coronado en llamas" (12) sí comienza a ser una preocupación hasta para aquellos dirigentes que —como Francisco Largo Caballero (nombrado varias veces en la novela)— apoyaban la causa obrerista, promulgaban la reforma agraria y, a su vez, eran acusados de colaboracionistas con el régimen burgués por sus propios correligionarios.[40] Mientras que el pueblo proponía descastar al generalato español, a la iglesia y a la burguesía toda, el protagonista se plantea cómo frenar "a las masas sueltas: ¿se contendrían ellas solas o habría que oponerles las bocas de los cañones?" (16). El protagonista concluye que "la República es enemiga de la anarquía" (21) y que la táctica sindicalista de acción directa "le infunde un miedo limpio" (24) hasta a aquellos que simpatizan con los fundamentos revolucionarios.

De esta forma, ya no es una lucha en el más puro sentido económico, como la hubiesen pretendido Marx o Engels, sino más bien "un lío de tiros en las calles" (24). En consecuencia, será nada menos que "la calle" la que decidirá el futuro ideológico del personaje y su posición ante la violencia: "caminar por ellas [las calles] e inquirir de las gentes su actitud ante el mundo transformado en fragua" (32). Ramón Arias callejea por Madrid, sin rumbo fijo, y se da cuenta que no está solo en su "anodino caminar" (34); otros peatones, como él, estaban desorientados: "[d] e su aire turulato y del aire turulato de los que pasaban junto a él, podía colegirse que todas estas gentes habían olvidado el modo de andar y se hallaban sometidos a un duro aprendizaje" (35). En el proceso de aprendizaje podemos observar la impaciencia y el esfuerzo de "los intelectuales de [la] generación" (75) del

[40] Se debe tomar en cuenta que muchas de las reformas sociales promulgadas por los socialistas que beneficiaban a los obreros fueron gran parte una respuesta a la presión de los anarcosindicalistas (véase el capítulo "Prácticas obreras I" del libro *Madrid 1931-1934* de Santos Juliá).

protagonista, la del año 30, que intentan comprender los fenómenos sociales que le habían cambiado la cara a la ciudad: Arias "comprendió lo difícil que era para […] la burguesía, y tanto más difícil cuanto más varia y compleja fuera su formación intelectual, aceptar la disciplina de las masas y perderse en ellas" (74). Cuando Ramón Arias comienza a aceptar su inadecuación entre los grupos obreros, se involucra sentimentalmente con una muchacha sindicalista y participa accidentalmente en algunos sucesos violentos que terminan en detenciones, torturas y muertes. De esta manera, Arias vive en carne propia tanto la intransigencia de los anarcosindicalistas como el aparato represor de la policía en las calles de Madrid. En esta vena, la República, que "él amaba desde los albores de su juventud" se presentaba ahora "tímida y azorada como una paloma" (45). Es en este punto donde el personaje actuaría de acuerdo a "la acumulación y exasperación de contradicciones históricas que se fusionan en una unidad de ruptura" (Althusser, *La revolución teórica* 77) y que en la práctica se observa en la imposibilidad para las clases dominantes de mantener sin cambios la forma de su dominación (por eso apela a la represión indiscriminada), en la agudización por encima de lo corriente de la pobreza y de la miseria del proletariado (que el personaje constata en el campo y en las dos ciudades más pobladas de España) y en la considerable elevación de la actividad de las masas. Estos motivos llevan a Ramón Arias a decantarse ideológicamente en contra de la infraestructura burguesa en todas sus facetas: económica, política y social.

En lo que respecta a la superestructura cultural, el Ateneo madrileño y los tertulianos que allí se reúnen juegan un rol fundamental en la definición ideológica del personaje. Lo que sigue siendo un centro de difusión de ideas progresistas que reúne a la más variada gama de "pensadores" de tres generaciones gloriosas como las del 98, el 14 y el 27, se confunde por momentos con las voces de "una nidada de fascistas" (82) que despotrican en igual medida contra el gobierno y contra "las hordas" populares. En el mismo recinto se discute sobre el desinterés del público hacia "la literatura, teatro y arte domésticos" en pos de un arte y literatura afincados en los problemas sociopolíticos y en las luchas sociales (84); factor que corrobora, una vez más, el alud de libros políticos rusos, alemanes y norteamericanos que inundan el país (Fuentes, "Los libros" 87, Esteban, *El Madrid* 75, 78, Santonja, *La revolución literaria* 141-5),[41] y que son

[41] Tres años antes (el 15 de noviembre de 1930) el mismo Ortega escribía en *El Sol* que la vida española "nos obliga, queramos o no, a la acción política" (cit. por Esteban, *El Madrid* 19).

publicados por las editoriales Oriente, Cénit, Ulises, Historia Nueva, Zeus, Aguilar, Fénix, Espasa Calpe, CIAP y España. En este sentido, también hay que recordar que en 1933 en el mismo Ateneo se celebra la I Exposición de Arte Revolucionario bajo el lema del antifascismo. Una voz anónima sugiere con buen tino que entre los defensores de los escritores "anarquistas como Baroja" (86) y los reaccionarios, se situaba "una docena de acicaladores de palabras que no creen en Dios ni en el diablo, pero que admiran a la Guardia Civil" (86). Esta actitud dual de la intelectualidad madrileña lleva al mismo Benavides a denunciar al financiero Juan March "que ponía una vela a Dios y otra al diablo", ya que tenía un periódico de izquierdas, *La Libertad* (en el que Sender publica el documental *Viaje a la aldea del crimen*), y otro de derechas, *Informaciones*.[42] El mítico café Pombo de Gómez de la Serna comienza a mostrar la radicalización de los tertulianos; "algunos de sus más jóvenes asistentes son ya falangistas" (Esteban, *El Madrid* 111) y otros utilizan la "Sagrada Cripta" para difundir ideologías que pronosticaban las luchas fraticidas que pronto ocurrirían.

El personaje Arias alerta también que tanto en los círculos intelectuales como entre médicos, bancarios, abogados y especialistas de diversos oficios se rechazaban las condiciones económicas de la burguesía industrial del mismo modo que se negaban a participar en la revolución con las masas proletarias. Estos grupos empezaban por su cuenta "otra revolución: el fascismo" (177). En la novela se resalta la labor propagandística de los fascistas que inundaban las salas de cine de Madrid para ver y escuchar los "estrepitosos oratorios" del Duce y del Führer (293). Estos elementos facciosos "producirán un pronto viraje en la política española" (292) y en la vida de Ramón Arias. En este sentido, el catolicismo y su órgano de difusión, el periódico *El Debate* (durante el gobierno de la CEDA se añadirían *Ya*, *ABC*, *La Época* y *La Nación*), jugaron un rol fundamental no sólo en atraer a la burguesía con su discurso demagógico cuasi revolucionario, sino también coaptaron a las masas irredentas e insatisfechas con los socialistas. En relación a este fenómeno cultural en relación a la pequeña burguesía y su decantación por el fascismo, y al mencionado anteriormente en la cacharrería del Ateneo, César Arconada carga las tintas en las páginas del número de verano de la revista *Octubre*, concluyendo que

[42] Benavides escribirá en 1934 toda una biografía novelada, *El último pirata del Mediterráneo*, en la que fustiga al famoso financiero.

la influencia de la burguesía y de escritores como Benjamín Jarnés, Ramón Gómez de la Serna, José Luis Obregón y Esteban Salazar Chapela acabarían por arrastrar a la pequeña burguesía del lado de los fascistas (Mainer, *Años de vísperas* 70-1).

Como contrapartida al ambivalentemente político Ateneo, toma relevancia en la novela de Benavides la Casa del Pueblo (inaugurada en 1908 en la calle de Piamonte, en el que fuera el palacio del duque de Frías), la más importante de toda España (Carr 448). En 1932 la Casa del Pueblo acusa a los bancarios y terratenientes españoles de agudizar la crisis de trabajo y de sabotear al gobierno negándoles su poder económico. La Junta Administrativa de La Casa del Pueblo representa a todas las asociaciones de carácter sindical, político o cultural directamente afiliadas a la casa. Este histórico recinto de Madrid (y hoy sede del PSOE) es lugar de confraternización entre obreros y campesinos madrileños, que no sólo acuden a presenciar mítines o escuchar discursos, sino que también acudirán a leer literatura social en su biblioteca o presenciar alguna película o pieza teatral en su cine-teatro.[43] Es en la Casa del Pueblo donde se empiezan a visualizar los filmes soviéticos y los noticieros cargados de desfiles en la Plaza Roja o de las hazañas laborales en los *koljoses* y las fábricas por parte de émulos del mítico obrero Stajanov que dejaron una profunda huella en Madrid (Mainer, *Años de vísperas* 68-9). Las relaciones fraternales llevan a los afiliados a improvisar viejas canciones e himnos entrañables, que los obreros comparten con toda su familia: "se trata, en definitiva, de crear lazos culturales entre elementos socialmente dispersos" (Juliá, *Madrid 1931-1934* 158). En la Casa del Pueblo solía reunirse también "la aristocracia del arte tipográfico", ebanistas, carpinteros, empleados y oficinistas instruidos. Ramón Arias es asiduo concurrente a la mencionada Casa, incluso en compañía de su esposa (una burguesa de padres archicatólicos) que "no admitía que su marido pudiera confundirse con los obreros como un obrero más" (291).

Por otro lado, la CNT, "con su criterio restringidamente obrerista" (179), rechazaba a la clase media. Como resultado de sus disquisiciones, el intelectual Ramón Arias opta por colocarse en un término medio entre el socialismo y el comunismo. Si bien Arias seguía navegando entre dos corrientes ideológicas que señalaban dos métodos de acción política distin-

[43] La labor fue un sello de las Casas del Pueblo, que ya educaban al proletariado desde principios de siglo, según Raymond Carr (454-455).

tos, el dilema parecía solucionarse con la bolchevización de las Juventudes Socialistas; una bolchevización que al principio se presenta con visos quijotescos, pero que luego, con los levantamientos militares de finales del 32 y comienzos del 33, se consolida. La ex anarquista Carmen y Ramón Arias se unen a las Juventudes Socialistas y dan "con un bizarro grupo de obreros y estudiantes" (223). Uno de los primeros actos que realiza el grupo —liderado por un estudiante de Filosofía y Letras llamado Emilio— es dar por tierra con la formación libresca y "el abuso de lecturas literarias" (226) de las universidades.[44] Ante el desconcierto de Arias, se procede a la quema de libros. En la confusión ideológica de algunos miembros de los grupos de izquierda se puede situar el irracional ígneo evento: a la hoguera irán a parar D'Annunzio con Proust, pero también Dostoievski y Tolstói. El proceso crematorio llega a los libros nacionales: de los del 98 y el 14 sólo se salvan Baroja (porque un obrero había leído *Silvestre Paradox* y *Camino de Perfección*), Valle-Inclán y Machado; Azorín, Unamuno, Ortega y Pérez de Ayala a la hoguera, seguramente —y aunque liberales en forma— por su escasa receptividad a una democracia revolucionaria o radical. Como opina Fuentes, esta vez hablando de la novela *Una vida anónima* (1927) de Julián Zugazagoitia, tiene algo de alegórico que los obreros letrados de los años treinta recuperen a algunos autores del 98, ya que la saga vital y creadora de aquellos personajes y autores la vivirán ahora ellos, pasándola por la fábrica, la vida y la lucha obrera (*La marcha* 108). Otros obreros que aparecen en el episodio de la quema salvarán a *El jardín de los frailes* de Azaña. Se consuela Arias que el fuego purificará a la cultura y a los escritores: una vez consumada la revolución y luego de recibir "el bautismo de la nueva civilización, su obra acaso deje de ser un vicio para convertirse en un lujo de proletarios" (228).[45] El periodista y protagonista de *O.P. (Orden Público)* de Sender coincide exactamente con las palabras de Ramón Arias, de forma tal que Mainer concluye (refiriéndose a la novela de Sender, pero bien se puede extender a la de Benavides) que "pocos textos encarnan mejor lo que de inmolación y de fe

[44] Cuando en *Contraataque* Sender elogia la labor de "Cultura Popular" durante la guerra, observa también que la universidad en lugar de ser una fórmula administrativa, debería ser "un hecho ensamblado en la vida total del país y lleno del aliento vital de lo popular. Un país culto —de cultura viva— y ambicioso debía ligar sus universidades a todas las formas de vida y de actividad del pueblo, recibir de esas formas una savia vigorizante y devolverla condensada en síntesis" (142).

[45] De triunfar la revolución, como opina Antonio Luna en *Uno*, surgirían de la clase proletaria "los artistas capaces de hacer una obra más allá del señoritismo" (310).

(el escritor utiliza reveladoramente la propia terminología religiosa) tenía el *compromiso*" (*Años de vísperas* 66, bastardillas en el original). En todo caso, también, habría que hacer una aclaración: mientras se produce la quema quijotesca de estos libros, el gobierno republicano-socialista promueve importantísimas tareas de difusión, se abren más de 3.000 bibliotecas en toda España y, como evoca Tuñón de Lara, por todo Madrid era espectáculo corriente los vendedores de libros de viejo empujando su carrito de mano callejero (*Medio siglo de cultura española* 275); un "Boletín de las Cámaras del libro" de 1930 dirá que "el obrero compra de todo. Desde un libro de Marx al *Discurso del Método*. Y el *Quijote*. Un 80 por 100 de la obra de Cervantes se la llevan los muchachos con blusas" (Fuentes, "Los libros" 88). En 1933 se realiza la I Feria del Libro de Madrid que se presenta como una fiesta republicana (Fuentes, "Los libros" 91, Mainer *Años de vísperas* 78-9).[46]

La precariedad social, el activismo sindical y la continuación de los atentados políticos a manos de los anarquistas en los restantes tres años de la República originarán por los menos dos fenómenos antagónicos: por un lado, la intervención del ejército en la consumación de la toma de poder para aplacar "el terror de las hordas"; por el otro, la reacción popular contra el fascismo. En el capítulo que versa sobre la *sanjurjada*, "10 de agosto", se le da voz a los aristócratas y burgueses católicos que incitan a los generales a "salvar España" (244). La sublevación militar y monárquica dejaba "charcos de sangre de obreros y campesinos" en España y el Madrid republicano veía morir a "unos soldaditos" en Cibeles (249). La reacción del pueblo contra los militares no se hace esperar en Madrid: "El toque de rebato de la República extendíase por la ciudad. Un espesor de muchedumbre invadía la calle de Piamonte y avanzaba hacia la fortaleza de la Casa del Pueblo" (253). De esta forma, se observa cómo la masa vuelve a convertirse en muchedumbre cuando realmente se necesita la unidad de los trabajadores para luchar contra el enemigo común: el fascismo. Los mismos anarquistas y comunistas que le habían declarado la guerra al poder burgués capitalista de la República, no dudaron en hacer un frente común en momentos que esa misma República fue atacada.

Como corolario de la novela, vuelve a aparecer la figura emblemática del político madrileño Francisco Largo Caballero, que consiguió mante-

[46] Sobre la enorme cantidad de revistas literarias, véase el capítulo homónimo en el *El Madrid de la República* de José Esteban.

ner la adhesión de la mayoría del PSOE y de las Juventudes Socialistas a sus postulados bolcheviques (defensa de los principios más radicales del movimiento obrero) en *Alianza Obrera*. Sus palabras infundían "la más bella esperanza a las juventudes socialistas" (301). Con la aparición de Largo Caballero en la novela se entrevé que la táctica huelguista *in extremis* —otrora patrimonio exclusivo de los cenetistas— es amparada ahora por la nueva política socialista y secundada por la UGT en el afán de recuperar la iniciativa en el terreno sindical.[47] En esta misma vena, y como lo observará claramente José Díaz Fernández en el prólogo de *Octubre rojo en Asturias* (1935), este súbito viraje del Partido Socialista, sólo creará confusión en la gente, ya que de la noche a la mañana pasará de colaboracionista del gobierno cedista a agitador de la revolución proletaria. En gran parte, el movimiento revolucionario fracasará porque las capas medias no fueron preparadas (ni fueron invitadas) para hacer la transición a una dictadura del proletariado. En el último capítulo de la novela, "Epílogo", Benavides narra una hipotética huelga general que se avecina (que sólo ocurrirá en octubre del 34 y no antes de agosto de 1933 cuando se publica la novela) y la intervención de Largo Caballero en los episodios bélicos de Madrid para conseguir la unión entre los afiliados a la CNT y los comunistas. Cuando ya comienzan a menudear enfrentamientos callejeros entre fascistas y jóvenes socialistas, además del clásico "¡Viva la huelga!", aparece un novedoso "¡Viva la unidad de la clase obrera!". En los barrios bajos de Madrid, algunos soldados (incluso oficiales) hacían causa común con los revolucionarios que organizaban la defensa, proveyéndoles ametralladoras. Las calles de Madrid "estaban despanzurradas, llenas de boquetes y parapetos" (306-7). Como resultado de las escaramuzas, Carmen y Ramón Arias caen muertos. Emilio, el joven estudiante, se lanza —tal como Samar en el final de *Siete domingos rojos*— "al encuentro del triunfo o de la muerte" (310). En el final de la novela de Benavides podemos ya palpitar las horas de sangre y violencia que se vivirán en el bienio

[47] "Hoy estoy convencido de que realizar una obra socialista dentro de una democracia burguesa es imposible […] No es que yo crea que debemos imitar a los rusos; pero las circunstancias van conduciendo a una situación muy parecida a la que encontraron ellos cuando hicieron la revolución" (*Un hombre de treinta años* 299-300). Sin dudas, Largo Caballero se hace eco de lo que ya decía Lenin en *La guerra de guerrillas* de 1906: "el marxismo no rechaza de plano ninguna forma de lucha […] sino que admite la aparición inevitable de forma de luchas nuevas, desconocidas de los militantes de un período dado, al cambiar la coyuntura social" (*Obras Completas* 141).

negro de la República, bajo el signo de una política gubernamental de contrarrevolución social. En este epílogo ya siente el lector el temblor de la guerra civil que se avecina y que el autor quiere exorcizar. La cita que cierra el libro reza: "Esto es lo que nadie sabe si será escrito algún día. Pero esto es también lo que no debe ser escrito" (310).

Los acontecimientos desarrollados en Asturias y Cataluña durante el otoño de 1934 (Revolución de Octubre) agudizaron la crispación de amplios sectores sociales cada vez más radicalizados, a cuyo apaciguamiento poco contribuyeron las posiciones del ala *caballerista* del socialismo y de los extremistas de la ultraderecha, resultado que según el diagnóstico de Tuñón de Lara llevó al país a la catástrofe ("Prólogo", *Marcha al pueblo* 17). La posición de la ciudad fue determinante en todos los cambios políticos que se produjeron. Será el pueblo de Madrid el que también saldrá a las calles de Madrid en octubre de 1934 para apoyar la huelga general contra el gobierno de la CEDA y también para prepararse en el multitudinario mitin de Campo de Comillas, celebrado el 20 de octubre de 1935, que dará inicio a la alianza de izquierdas. Una nueva disolución de las Cortes, decretada en diciembre de 1935, posibilitó en las elecciones de febrero de 1936 el triunfo de las izquierdas, coaligadas para esta ocasión en el unificado Frente Popular.

Capítulo VI

MADRID BAJO LAS BOMBAS. *CONTRAATAQUE, VALOR Y MIEDO* Y *MADRID: DE CORTE A CHECA*

En este capítulo final voy a analizar la representación del Madrid en guerra en la novela *Contraataque* (1937) de Sender y en los cuentos de Arturo Barea recopilados en *Valor y Miedo* (1938). Como contraste, analizaré algunos aspectos de la novela fascista de Agustín de Foxá, *Madrid: de corte a checa* (1938). En este análisis matizaré algunos aspectos espacio-temporales de las novelas madrileñas desde el modernismo/98, el postmodernismo y la vanguardia. Como se puede constatar en los estudios de Víctor Fuentes (*La marcha al pueblo en las letras españolas. 1917-1936*) y José-Carlos Mainer (*Años de vísperas: la vida de la cultura en España, 1931-1939*), luego de las rebeliones anarquistas del campo español en enero y diciembre de 1933, del *Octubre rojo en Asturias* y, por sobretodo, durante el bienio negro de la CEDA, la novela social experimenta un pronunciado reflujo. Sí se publican y se ruedan documentales sobre Casas Viejas, Castilblanco, Arrendó y Asturias, pero a los escritores sociales —novelistas en nuestro caso como Sender, Arderíus, Chaves Nogales y Arturo Barea— no les es fácil encontrar editoriales interesadas en la publicación de sus trabajos, muy a pesar de que "las masas [de obreros les] reclamen" (23), como apunta el personaje Arturo de *Crimen* (23) del novelista Joaquín Arderíus.[1]

[1] Dentro de la novela documental que representa las luchas sociales en el campo español destacan títulos de Sender: *Viaje a la aldea del crimen. Documental sobre Casas Viejas* (1934); de Arderíus: *Campesinos* (1931); de Arconada: *Los pobres contra los ricos* (1933) y *Reparto de tierras* (1934); de Benavides: *La revolución fue así. Octubre rojo y negro* (1935); y de Díaz Fernández: *Octubre rojo en Asturias (Historia de una revolución)* (1935); e incluso el film *Las Hurdes. Tierra sin pan* de Luis Buñuel, rodado en 1933. En el rubro de las novelas de costumbres, algunas de ellas con visos de metaficción, se deben resaltar dos: *Cinematógrafo* (1936) de Carranque de Ríos, tremebunda sátira sobre la degradación social; y *Mister Witt en el cantón* (1935) de Sender, una reflexión del pasado histórico por el presente. La lectura actual de estas novelas nos hace revivir el primer acto de la gran tragedia española.

En este último rubro, crimen (o crímenes de lesa humanidad), también se deben subrayar el libro de Margarita Nelken *Por qué hicimos la revolución* (1935) y *La revolución fue así. Octubre rojo y negro* (1935) de Manuel Benavides, donde se ponen de manifiesto las torturas sufridas por los presos en la Cárcel Modelo de Oviedo, antecedentes primigenios de lo que luego sucedería en las penitenciarías de todo el país durante la Guerra Civil, tanto en las controladas por los fascistas (como lo celebra Giménez Caballero en la toma de Bilbao, o sus comentarios periodísticos sobre las ejecuciones en la zona franquista), como por las regentadas por algunos miembros de partidos de izquierda y sindicalistas identificados con la República, y, especialmente, en las checas madrileñas donde se describen innumerables casos de palizas, hacinamientos, simulacros de fusilamiento y crímenes, incluyendo los infames "paseos" a los que eran sometidos los presos políticos.[2] A partir de julio de 1936 no sólo los escritores de derechas, sino también escritores afines a la causa republicana se animaron a declarar excesos, actos de pillaje y asesinatos cometidos contra intelectuales, por el simple hecho de serlo o parecer burgueses, y también contra ciudadanos comunes. Un ejemplo que hasta la fecha ha pasado bastante desapercibido por la crítica es el de la republicana Ernestina Champourcín, quien —en *Hora de España* y posteriormente en *Rueca* (México)— publica fragmentos de una novela, *Mientras allí se muere* (1938, 1940), en los que da cuenta de los abusos que se llevaron a cabo principalmente desde julio de 1936 a enero de 1937 por algunos milicianos.[3]

En lo que respecta al género literario, el reportaje periodístico añade una nueva calidad literaria a la novela y la vivencia autobiográfica se confunde con la ficción. En muchos casos y debido a que en aquel momento

[2] En algunos autores, como lo vamos a ver en el caso de Sender, se pretende exculpar los excesos y se los representa como una suerte de defensa propia: "sólo en casos extremos se decidían a fusilar presos […] Yo he oído, poco después del triunfo de las derechas en 1934, decir a dos terratenientes: -No voy a parar hasta ver a los jornaleros carear por los vallados […] Y estos mismos campesinos, de cuya cultura no podía esperarse una formación moral, respetaban la vida de los terratenientes, a menos que llegara un caso extremo y tuvieran que asegurar la tranquilidad de los viejos de la aldea antes de abandonarla" (*Contraataque* 148-9).

[3] Dice Champourcín: "Para algunos ingenuos, toda persona de expresión culta y maneras refinadas era inevitablemente un fascista y así pudo darse el caso de que a un gran poeta [se refiere a Juan Ramón Jiménez] que con generoso ímpetu se puso desde el primer día al lado del pueblo […] fuera víctima como algunos otros de una confusión lamentable" (59). También es cierto que la FAI, el gobierno y los socialistas repudiaron las matanzas indiscriminadas de los "incontrolables" (Carr 656).

el vehículo inmediato más importante (y en términos propagandísticos más eficaz) era la prensa, existen crónicas como *Madrid es nuestro (60 crónicas de su defensa)*, 1938, de Jesús Izcaray, Clemente Cimorra, Mariano Perla y Eduardo de Ontañón, o *Madrid rojo y negro: milicias confederales* (1938) de Eduardo de Guzmán, que, junto a *Contraataque*, son relatos rayanos a la epopeya y publicados a sólo días de acontecidos los hechos.[4] La trascendencia política del reportaje fue uno de los puntos más importantes tratados en el I Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura, celebrado en París en 1935. El descrédito de "la estética del reportaje" fue el punto de partida para que el checo Egon Erwin Kisch considere que "en manos del escritor sincero, el reportaje se convierta en una forma combativa" ("Reportage als Kunstform und Kampfform", cit. por Gilloch, traducción mía 189). Walter Benjamin (asistente también al congreso) argumentaría que la calidad de un texto y su significación política están íntimamente conectadas. Una tendencia política correcta (contenido) es inextricablemente cohesionada con una tendencia literaria progresiva (forma) (*Understanding Bretch* 93, 97). He aquí la importancia "sagrada" que Benjamin le concede a la aplicación de la técnica en la reproducción artística. Dicha aplicación propicia la combinación del reportaje, la fotografía y el cine en géneros híbridos vanguardistas como la fotonovela, la novela reportaje y la aplicación de recursos cinematográficos en la novela.

En la reciente compilación que ha hecho Josep Maria Figueres de "escritores de trinchera" en *Madrid en guerra. Crónica de la batalla de Madrid, 1936-1939*, se reivindica el género de la crónica bélica que fue se-

[4] Hay una primera entrega de *Contraataque* en 1936, en la que aparecen en su totalidad los capítulos "Guadarrama" y "Primera de acero". Esta versión deferiría bastante con la final, terminada en castellano a principios del año de 1937. Hay que mencionar que la versión definitiva de *Contraataque* se publica primero en francés e inglés en el 37, antes que en castellano en 1938 por la editorial comunista Ediciones Nuestro Pueblo (Barcelona). Se debe mencionar también que Sender publica en 1936 el cuento infantil "Crónica del pueblo en armas". Para una bibliografía más completa de la novela y cuento de la Guerra Civil, véase "Madrid en la narrativa republicana del 36 al 39" de Luis Esteve. Narraciones de corte netamente social como *A sangre y fuego: Héroes, bestias y mártires de España* (Santiago de Chile, 1937) de Manuel Chaves Nogales, *Cazadores de tanques* (1936), *Puentes de sangre* (1938) o *Acero de Madrid* (1938) de Herrera Perete, *Las primeras jornadas y otras narraciones de la guerra española* (1938) de Vicente Salas Viu, *Gaceta de Madrid* (1938) de Alicio Garcitoral, *El asedio de Madrid* (1938) de Eduardo Zamacois y *Sueños de grandeza* (1938) de Antonio Sánchez Barbudo presentan un valor especial porque Madrid es el escenario principal de la acción. Figueres en *Madrid en guerra* recoge también crónicas del bando franquista: Manuel Sánchez del Arco, Alberto Martín Fernández y Víctor Ruiz Albéniz.

guida "con enorme interés por los lectores de las dos Españas" (8). En algunos casos, los reportajes luego aparecen en la versión final de libro. Cuando esto sucede, el distanciamiento entre la inmediatez de la narración periodística y la publicación de los hechos como libro da la posibilidad de montar sobre estos últimos un marco novelesco. En general, se alternan las dos técnicas y la recreación novelesca adquiere valor testimonial con las declaraciones intercaladas de quienes las vivieron (Fuentes, *La marcha* 106, Figueres 22, 24). Estrechamente ligado a la publicación de estos testimonios, se debe subrayar la relevancia de las revistas culturales del bando republicano que se distribuyen en plena guerra, poniendo énfasis en la "producción de propaganda en todos los niveles —desde las trincheras del frente hasta las organizaciones culturales más elitistas—", que veía a la literatura y las artes plásticas como poderosas herramientas para luchar contra la tiranía del fascismo (Mendelson 165).[5]

Para concluir esta breve presentación del capítulo sobre la Guerra Civil, se debe decir que la novela de Sender entraría dentro de la clasificación que establece Gelfant de "novela retrato", en la que la ciudad se revela a través de las experiencias de un personaje. Los relatos de Barea serían de tipo "ecológico", enfocándose en unidades espaciales pequeñas como una casa, un piso, un barrio o una manzana y explorando en detalle las actividades identificadas con cada uno de estos sitios para expresar una interpretación subjetiva que, a través de sus imágenes, se convierte en correlato de experiencias personales y universales. Por ende, en general, el testimonio se concentra más en la presentación de un mensaje que en la veracidad de los hechos.[6] La combinación de lo histórico y lo literario robustece el mensaje ideológico y el escritor, obviamente en su doble rol de combatiente-juglar, obtiene un triunfo doble si logra, con su habilidad escrituraria, alertar al lector contra el fascismo y, en la misma vena, promo-

[5] En el año 2007 se hizo una exposición sobre *Revistas y Guerra 1936-1939* en el Museo Reina Sofía. La exhibición ha sido coronada con una publicación excepcional de cubiertas de revistas, textos e ilustraciones. En el libro se representa un estudio a cargo de Jordana Mendelson que lleva por título *Los laboratorios de la propaganda: artistas y revistas durante la Guerra Civil española*. Dionisio Ridruejo, director de propaganda durante el régimen franquista, no escatima elogios hacia la propaganda republicana: "habían sido muy superior a los nuestros y su asistencia intelectual mucho más extensa, valiosa y organizada" (*Casi unas memorias* 167, cit. por Mendelson 165).

[6] Algunos de los que se atrevieron a representar en sus obras la voz del pueblo en crónicas noveladas fueron Manuel Benavides *Curas y mendigos. Prólogo de la guerra civil* (1936), Antonio Otero Seco y Elías Palma *Gavroche en el parapeto (Trincheras de España)*, 1938.

ver una "agitación de conciencia de todos los ciudadanos del mundo" (*Contraataque* 179) para defender las libertades civiles y la democracia en España.[7] Es una literatura que sale de las entrañas del mismo pueblo y filtrada por la voz poética de los escritores profesionales, como también por la de los improvisados juglares de la Guerra Civil (no debemos olvidar que hay todo un romancero popular y anónimo), vuelve al pueblo para meterse en su piel y convencerle que está haciendo Historia; una Historia que luego del conflicto bélico y hasta la fecha ha sido novelada y poetizada por más de un centenar de autores que se resisten a aceptar el olvido social terapéutico a la que algunos pretendieron someterla.

Si bien la novela del falangista Foxá posee una trama en torno al personaje José Félix, el protagonista es claramente Madrid. Se trata de esta forma de un "protagonista colectivo", como observa Carlos Mellizo (190), que hace que la novela, más allá de su ideología, se pueda enmarcar dentro de las normas vanguardistas afines a las que presentan los narradores analizados en este y el anterior capítulo. La técnica cinematográfica, en el que tendremos la oportunidad de detenernos más adelante, es la que definitivamente coloca a la novela de Foxá como nexo entre las descripciones barojianas de los distintos cronótopos citadinos y el guión ambiental de las producciones realistas de posguerra (Mellizo 190). Con *Madrid de corte a checa* se puede apreciar la transición que hace la mayoría de las novelas modernistas donde prevalece la novela urbana tipo retrato, su paso progresivo a la ecológica —en la medida que las masas proletarias van invadiendo la ciudad (como hemos visto en las novelas sociales del modernismo y vanguardia)—, hasta llegar a una combinación de novela ecológica y sinóptica, típica de las narraciones de la Guerra Civil.

1. "MADRID ES NUESTRO": TRIUNFO Y "NO PASARÁN". *CONTRAATAQUE* Y *VALOR Y MIEDO*

Vence el Frente Popular en España y en el Madrid de ese momento, representado en *Contraataque* (1937) de Ramón J. Sender, había salud y alegría de vivir, comunión y crecimiento en las organizaciones obreras (in-

[7] Al respecto, Mary Vásquez apunta que en la novela de Sender, por ejemplo, los elementos propagandísticos —bien acompañados de frescos realistas y cadencia lírica— no molestan a los lectores extranjeros, deseosos de saber información de primera mano acerca de cómo la República responde a los avances fascistas ("Two Early Novels" 139).

cluso las anarquistas, aunque sólo en un primer momento) y grupos de artistas e intelectuales (*Contraataque* 30). Ya se ha mencionado el incremento participativo de los obreros en los movimientos sindicales de la UGT y CNT hacia 1932. Si para 1933 se había señalado un mayor crecimiento de obreros adherentes a la CNT en detrimento de la UGT, la bolchevización de las Juventudes Socialistas y las importantes huelgas de la construcción y de metalúrgicos organizadas por la CNT en abril de 1934, y en junio y julio de 1936, demuestran una vez más el poder organizativo y el potencial revolucionario de los partidos y organizaciones de izquierda en Madrid: "[E] l crecimiento pausado, sereno y firme de las organizaciones obreras y campesinas […] aumentó hasta poner a nuestros trabajadores entre los más capacitados y organizados de Europa" (*Contraataque* 28), dirá Sender. En uno de los pasajes más poéticos, nostálgicos y exaltados de la narración, los recuerdos de "las viejas luchas en la ciudad" resuenan en el personaje-autor como si fueran el triunfo de las gestas proletarias otrora narradas desde el punto de vista de los personajes intelectuales tanto en novelas modernistas como *Aurora Roja*, *La horda* e *Iluminaciones en la sombra* como en la republicana *Siete domingos rojos*: "Obreros industriales, proletarios, hombres unidos más por los *cuadros sindicales* que por los *cuadros militares*, pequeños comerciantes, empleados de industria y de banca, jóvenes —jóvenes siempre con un sobrante de vida *por quemar*— iban y venían con el fusil a la espalda" (bastardillas en el original, *Contraataque* 67). Por su parte, la fusión de las organizaciones obreras con "tendencias artísticas, culturales e intelectuales, encuadraban a una parte de la juventud española pequeñoburguesa" (29). Todos ellos "estaban de acuerdo en lo fundamental: mantener a toda costa las conquistas logradas por los trabajadores […] Aplastar el feudalismo y a la iglesia como órgano de la casta feudal [para llevar a cabo] la revolución democrática" (*Contraataque* 29-30). La revolución democrática que propone Sender radicaría en una revolución que cumple tareas democrático-burguesas bajo la dirección del proletariado y que tiene como fin último establecer el socialismo.[8] Sin

[8] El término "revolución democrática" se repite varias veces en el texto. Los comunistas (Sender lo era en ese entonces) aparecían como propulsores de un frente democrático. Los comunistas consideraban la creación de un gobierno central fuerte y proponían un programa social de reformas moderadas, en el que se contemplaba la defensa de los pequeños propietarios (Carr 661). La intención de los comunistas revestiría lo que apunta Lenin como los "errores" cometidos por los mencheviques en la Revolución de Octubre: rebajar las tareas democráticas del proletariado al nivel de la moderación burguesa.

dudas —como se verá en el en análisis de la novela de Foxá— el panorama que pinta Sender "sobre la juventud pequeñoburguesa" no era coherente con la reacción de gran parte de la burguesía económica al momento del estallido de julio del 36.

El narrador de la novela de Foxá, aunque con odio y temor, coincidirá con el de la narración de Sender en la descripción de la organización comunista: los desfiles proletarios "rojeaban como en una erupción, en la Ronda de Atocha, miles de banderas que subían de los barrios extremos. Y pasaban las juventudes socialistas uniformadas con camisas rojas, y los jóvenes comunistas, con jerseys azules con la hoz y el martillo, rígidos, militarizados" (Foxá 199). A tal punto las fuerzas sindicales y de izquierda estaban consolidadas en la capital que el general Mola consideraba la plaza madrileña "muy difícil de ganar" (Foxá 261): el gobierno controlaba los mandos y la oficialidad no era en exceso simpatizante de la rebelión militar, debido a su convivencia con una población mayoritariamente republicana y de izquierdas. Al producirse el levantamiento militar del 18 de julio de 1936, por un lado la población civil en compañía de guardias de asalto, oficiales y suboficiales desbarata prontamente el plan; por otro lado, este acontecimiento es la piedra de toque que dará lugar a la militarización popular en gran escala, galvanizando así la épica militante del momento inicial de la Guerra Civil: "Era la guerra a muerte del hombre contra el monstruo […] Albañiles, carpinteros metalúrgicos, al lado de guardias civiles y guardias de asalto" (*Contraataque* 68). Para concluir el parentesco entre la rebelión asturiana, la Guerra Civil y la conciencia política de los barrios marginados, el narrador de la novela de Foxá comenta sobre el 18 de julio: "Ya en los barrios extremos se daba viva a la Asturias roja […] y en las calles de Cuatro Caminos, los niños levantaban por primera vez el puño cerrado" (195).

Tanta energía popular y las ya mencionadas organizaciones obreras producirán dos elementos antagónicos al estallar la sublevación. Por un lado, florece la creación de poderes "paralelos" y fragmentados en decenas de batallones, regimientos, brigadas y patrullas de diversa (y muchas veces confusa) filiación y obediencia política. Aunque se "echaba en falta *el mando*" [los Estados Mayores]" (bastardillas en el original, *Contraataque* 92), los milicianos y la baja oficialidad salían al paso y desbarataban los copamientos militares de mediados de julio. Por otro lado, los impulsos atávicos de un rencor social de años de opresión bajo el signo capitalista (gestado y bien documentado por Baroja en *Aurora Roja* y Blasco en

La horda) producirán la leyenda negra de los que abusaron del tan súbitamente poder atribuido. Al respecto Sender sólo atina a decir, "el pueblo ha acumulado razones seculares de odio y de venganza" (*Contraataque* 138). El gobierno de Madrid "frágil y contradictorio" (Figueres 9) no puede hacer mucho para aplacar los ánimos ya que cuando toma la medida de desmovilizar al Ejército es demasiado tarde (*Contraataque* 45). Ahora "la calle es la que manda" (Dolores Ibarruri 214) y Azaña se ve prontamente desbordado, a pesar de intentar apresurar dictámenes de órdenes y leyes que trataban de darle un estatuto legal a lo que ya era un caos generalizado: los anarquistas comienzan a hablar de revolución social; se decía que el pueblo era el dueño de la situación y que ya era segura la victoria de la causa proletaria. Aquel paraíso terrenal del que tan a menudo hablaran los personajes de Baroja y Blasco era casi un hecho: bastaría con cambiar las banderas, entonar nuevas canciones revolucionarias, abolir el dinero, la jerarquía, el egoísmo y el orgullo; en definitiva, soterrar las columnas sobre las que se apoyaba el imperio del dinero. Por otro lado, colaboración y victoria en la guerra primero, "revolución" después era lo que los comunistas y un sector de los socialistas (Besteiro y Prieto) proponían mientras se preparaban para la batalla contra las columnas facciosas.

Sender en *Contraataque* mide con precisión el pulso político y los mecanismos del terror en Madrid al momento del "estallido": los aristócratas y monárquicos se mueven como "ratas envenenadas" (40), los burgueses y algunos liberales están "desorientados", tienen "miedo" (41) y desacreditan a las masas que, según ellos, "carecen de facultad creadora [y] excluye[n] toda idea orgánica capaz a su vez de organizar" (41). Sender no entra en profundas disquisiciones sobre el accionar desmedido, beligerante de las masas, ni mucho menos las condena; sólo se limita a decir que éstas se defendían de las provocaciones de la iglesia y de los falangistas: "Era precisa una mala fe enorme para ver, en toda aquella alegría combativa de Madrid, otra cosa que un movimiento de legítima defensa, que no iba más allá de las declaraciones de los cuadros dirigentes ni rebasó su disciplina sino en circunstancias secundarias" (133-4, 136). Sender sabe que no es completamente cierto lo que dice y lo corroborará más tarde cuando hace su *mea culpa* en el prólogo a la edición de *Contraataque* de 1978. Por lo pronto y más allá de decir en la novela que "se divertía" (42) al ver a los burgueses y aristócratas asustados, el escritor aragonés, creo que como muchos intelectuales en ese momento (como Ernestina Champourcín, Rafael Alberti o José Bergamín), también siente la "inquietud de la

aguja magnética que busca el Norte" (42) cuando le toca presenciar, "a veces", "los extremos infantiles" de la masa (138).

Por su parte, el gobierno, "por honradez" o "ingenuidad" (*Contraataque* 26, 45) no escucha a los militares y las "profecías" de Valle-Inclán —devenido personaje fugaz en *Contraataque* ya que moriría poco antes de comenzar el conflicto— trocarían salud, alegría, buen gusto y cultura en sangre, hambre y horrores de la guerra civil (*Contraataque* 28).[9] En noviembre de 1936 se aumentan "los paseos" y sucede el estrago de Paracuellos de Jarama. Entre 1.000 y 2.000 prisioneros leales a Franco fueron ejecutados en un episodio que todavía hoy sigue sin resolverse y al que se han dedicado, entre otros historiadores de renombre, Ian Gibson, Paul Preston y Anthony Beevor. Mientras tanto, Hitler y Mussolini ven que a Franco se le hace imposible ganar la guerra y comienzan a enviar en forma masiva equipamiento y hombres (Carr 681). La desidia del gobierno es suplantada por el poder organizativo del Partido Comunista Español (PCE), que comienza a organizar por su cuenta el "Quinto Regimiento", de presencia casi permanente en la novela de Sender. Sender se pliega a "La Primera Compañía de Acero" en Guadarrama; la Sierra será el parapeto de una lucha contra el fascismo que termina en tablas, pero que finalmente romperán el equilibrio las columnas franquistas del sur con la ayuda de alemanes e italianos (Figueres 35). Este empuje promueve la resistencia "por necesidad más que por voluntad" (Vicente Rojo, *Así fue la defensa* 241) de los madrileños. Parecía que se habían reorganizado los mandos y Sender dice tener fe en el jefe del Estado Mayor y sus oficiales: "¡Ra, ra, ra! ¡Los de Acero pasarán!" (120), grita el pueblo. El PCE, según Sender, venía diciendo desde hacía más de tres años que "había que fortificar Madrid", pero el gobierno trataba de "alarmistas" a los comunistas (198). Las advertencias del Partido Comunista "se iban cumpliendo con una regularidad sorprendente" (199) y sólo gracias al esfuerzo de obreros y campesinos se lograba, de momento, evitar la catástrofe (200).

[9] Las dudas del gobierno (Casares Quiroga, Martínez Barrio y Azaña) son documentadas por Raymond Carr y por Eduardo Guzmán en *Madrid, rojo y negro*. El gobierno no quería armar al pueblo y algunos militares leales, según Guzmán, "se desesperan ante la estupidez e inconsciencia del gobierno" (Figueres 44). Finalmente fue José Giral el que armó al pueblo el 19 de abril. Por otro lado, el general Fanjul también se mostró dubitativo en las barracas de la Montaña. Finalmente, también el 19 de abril, el pueblo invadió el cuartel y se apoderó de las armas (Carr 654).

Luego de la catastrófica derrota en Talavera de la Reina en septiembre del 36, que les permite a los contrarrevolucionarios (en realidad a las tropas marroquíes) llegar hasta las inmediaciones de Madrid, los militares leales a la República coinciden en crear un ejército regular y disciplinado. Ya mejor organizadas las milicias madrileñas, gracias a la aportación de voluntarios internacionales bien preparados y muchos de ellos formados en la disciplina comunista, se comienza a luchar contra las tropas marroquíes y legionarios de África leales a Franco en la Casa de Campo y en la Ciudad Universitaria. Por otro lado, también comienzan a llegar las primeras remesas de armas, tanques ligeros y aviones de Rusia. El 5 de noviembre de 1936 se constituyó la Junta de defensa de Madrid bajo la organización del general Miaja en la que colaboraron todos los partidos, los sindicatos y la población civil. Esta defensa de Madrid, comandada por los generales Miaja y Rojo, se ha convertido en la épica central de la guerra (Carr 687). El 7 de noviembre del 36 "pasa a la historia local como un 2 de mayo. Madrid será frente y se convertirá en símbolo de resistencia" (Figueres 14). Desde el 7 de noviembre al 23 del mismo mes (1936) los milicianos frenan los avances franquistas; y desde esa fecha hasta mediados de enero del 37, los defensores de Madrid amplían su radio de acción hasta la carretera de La Coruña y, en la parte occidental, hasta Boadilla y Brunete. A partir del 6 febrero de 1937 el frente republicano se desplaza hasta Jarama, donde es derrotado por los legionarios de Franco.

En *Contraataque*, Sender narra sobre el valor de las Brigadas Internacionales, tan importantes también en la defensa de Madrid. Las primeras operaciones de combate en las que participaron las brigadas (en concreto las número XI, XII y XIV) fueron en la Batalla de Madrid a partir del 4 de noviembre de 1936 hasta febrero de 1937, durante la primera ofensiva del ejército franquista, que ocupaba ya Getafe y Leganés. En la Batalla del Jarama se enfrentó la XV Brigada compuesta por unidades de rusos, norteamericanos y británicos fundamentalmente. Los brigadistas consiguieron contener la ofensiva y capturar prisioneros y los enfrentamientos se alargaron hasta el día 27 de febrero. En la Batalla de Belchite de 1937 participaron las brigadas XI y XV. Durante la Batalla de Guadalajara, iniciada por tropas italianas el 9 de marzo de 1937 para tratar de penetrar desde el norte en Madrid, las tropas republicanas se enfrentaban a un ejército de 30.000 hombres. En el escenario se encontraron combatiendo las brigadas internacionales XI y XII, que sufrieron gran cantidad de bajas, pero que fi-

nalmente vencieron a los "camisas negras" italianos, impidiendo de esta forma su avance hacia Madrid (Carr 681).[10]

Barea, en los relatos "Héroes" y "Refugio", da cuenta de la valentía de algunos madrileños pequeñoburgueses que optaron por no abandonar Madrid cuando lo podrían haber hecho. En *Valor y miedo*, Barea aspira a "tocar las fuentes escondidas de las cosas" (Uría 56) y las narraciones revelan una mezcla de ingenuidad, humor, patetismo y valentía en las personas comunes, tanto en el frente como en la retaguardia, que se convertían sin quererlo en protagonistas de uno de los episodios clave de la historia universal moderna.[11] El universalismo que reside en la pretensión literaria de Barea es fruto de la técnica moderna, aplicado a la forma plenamente abrupta y gráfica con la que la literatura de la Guerra Civil describe la vida (y la muerte). Este procedimiento intimista es afín a la narración de Sender. Sin embargo, mientras la simultaneidad que propician los efectos cinematográficos le permite a Barea apelar a sentimientos comunes que experimentan distintos y aislados seres humanos del mundo ante las atroces consecuencias de la guerra, en *Contraataque* se observa que Sender intenta promover una alerta universal más amplia, cuyo objetivo radica en concienciar a los ciudadanos de países europeos sometidos a procesos nacionalsocialistas sobre las ocultas profundidades de la psicología del "nuevo hombre" fascista, sobre la contigüidad de los procesos históricos y sobre la fusión de ideologías que se anidan en los distintos nacionalsocialismos. Para lograr su objetivo, ambos autores apelan a un tiempo narrativo que pierde su ininterrumpida continuidad, por lo que será propio de *Valor y Miedo* y *Contraataque* la utilización de los primeros planos, las retrospecciones (memoria), los planos repetidos, las visiones de futuro y la creación de estereotipos de ciudadanos comunes que demuestran su valentía en pleno horror de la guerra.

Cuando "las cosas, las casas, las calles, gritan sacudidas por la metralla" ("Argüelles" *Valor y miedo* 84) y parece que Madrid va a quedar final-

[10] La brigada XI era compuesta por alemanes, franceses y belgas, principalmente; la XV por estadounidenses, canadienses y yugoslavos. La brigada XII estaba constituida por alemanes, italianos, franceses y belgas; y la XIV por franceses, portugueses y españoles anarquistas.

[11] En la visión impresionista, simple y emotiva de Barea podemos entrever el teatro del absurdo y la narrativa de Fernando Arrabal, Francisco Nieva, Ignacio Aldecoa y Gloria Fuertes. La importancia de Barea en cuanto a su técnica objetivista y minuciosa con las que observa las clases medias en la España de la Guerra Civil no ha sido todavía valorada. Está por hacerse todavía el estudio que vincule a Barea directamente con el neorrealismo de posguerra y como referente del postismo de los cincuenta.

mente rendida a los pies de los fascistas, sale a relucir el otro Madrid, el de la "esperanza", el del "valor"; un Madrid en ese momento más proletario que nunca, sin la aristocrática nobleza que había podido llegar hasta ese tiempo desde la Edad Media, que seguía impulsando a los milicianos que pensaban en una casa, una calle, un rincón de la gran ciudad maternal (*Contraataque* 368). Luego del caos de los primeros meses volvía a Madrid "aquella simplicidad de la calle y aquella alegría de vivir que comenzábamos a comprobar todos en las masas seguras de sí mismas" (*Contraataque* 202); felicidad y seguridad que ofendían a los fascistas (202). Es allí donde se erige el Madrid del "No pasarán", que cantaron primero los milicianos y luego Antonio Machado, entre otros; quizás con eco, como opina Fuentes ("*Contraataque*" 93), del film épico soviético *Octubre* (1928) del cineasta Eisenstein o de *Los marineros de Kronstadt* (1936) de Efim Dzigán, donde la resistencia de Petrogrado por las masas populares sería equiparable a la del Madrid del 36 al 39.

Bombardeos desde "el cielo de Madrid" en Sol y en Gran Vía

Muchos de los "ciudadanos comunes" que describen tanto Barea como Sender en sus respectivas narraciones lucharon en el frente y otros, por cuestiones de edad o sexo, daban cobijo en casas o pisos mejores preparados para los bombardeos tanto a circunstanciales transeúntes como a niños de la calle que eran cogidos desprevenidos por los bombardeos. Como leemos también en *Mientras allí se muere* de Champourcín, los hoteles de lujo como el Ritz, el Palace, el Victoria y el Palacio de March ahora eran utilizados como bancos de sangre, como hospitales, como refugio y comedores para ancianos, niños y mujeres. En "Piso trece" de Barea, soldados y civiles comparten las habitaciones vacías de un hotel en Gran Vía, haciéndose compañía, confraternizando, pero también conllevando el temor de ver cómo las casas de los alrededores se convierten en chatarras y se cubren de un humo gris y denso que las envuelve y las hace desaparecer (80). Aquella poética de la miseria que transformaba el barro en oro, se convierte ahora en una poética de la ruina, marcada por la visión apocalíptica de las casas desventradas. Entre estas ruinas no sólo se encuentran los restos materiales de los edificios, sino también el propio pasado de sus moradores.

En la novela de Sender y en los relatos de Barea, las tabernas y cafés vecinos a la Puerta del Sol, donde merodeaban bohemios errantes que

atentaban contra la ramplonería de la Restauración con "bombas literarias" y soldados repatriados de las guerras de Cuba y Filipinas en torno al final del siglo XIX, cobran dramática trascendencia intrahistórica durante la Guerra Civil. El cielo de Madrid era invadido por aviones alemanes e italianos, haciendo fáctica esta vez la representación apocalíptica de las "danzas macabras" de *Silvestre Paradox* (también en el histórico centro y corazón de la villa), que amenazaba con dejar en cero el último saldo de liquidación burguesa. Ahora serán los fascistas los que jugarán con los espacios históricos del centro en su afán de aterrorizar a la población civil. Barea en "Coñac", que narra el bombardeo del 9 de noviembre de 1936, da cuenta del temor de algunos miembros de la clase media. El personaje principal tiene que recurrir al alcohol para aplacar su miedo, mientras los *junkers* bombardean la Puerta del Sol haciendo trepidar las casas y convirtiendo el centro de Madrid en "cascotes, piedras y cristales" (17). En el noveno relato de Barea, "Juguetes", se narra otro bombardeo en la Puerta del Sol. Lo que al principio no pasa de ser "otro bombardeo más" (43), con el correr de la narración se observa cómo el personaje-narrador comienza a sentir más profundamente el ataque, hasta que sus años de infancia le vuelven a situar subrepticiamente en ese mismo sitio; de allí que el relato se convierte en un ataque a la memoria. Como bien apunta Zubiaurre, "la infancia contiene el germen de esas existencias posibles con las que todavía se sueña" (334) y que el presente, con la tormentosa realidad de las bombas y las muertes, siempre destruye. Ello explica que las páginas dedicadas a los recuerdos de infancia sean páginas de gran concentración simbólica (Zubiaurre 334).

En consecuencia, Barea presenta un laberinto (la ciudad) dentro de un laberinto (la memoria) dentro de un tercer laberinto (el texto). Para recordar la ciudad y escribir sobre ella, el autor debe perderse en laberintos que se corresponden con la estructura misma de la metrópolis. El cuentista convencional depende de su facultad de rememoración para traer al presente las experiencias pretéritas (*la memoria voluntaria*, según Benjamin). Por el contrario, en el desconcierto que produce la guerra la rememoración consciente es imposible. Los distintos estímulos y exaltaciones propios de los bombardeos no pueden ser asimilados por el individuo; por lo tanto, son redirigidos a la esfera del inconsciente. Como observa Benjamin los momentos utópicos y los impulsos sedimentados en el pasado y preservados por la memoria y la tradición deben ser redescubiertos y reacondicionados para su uso en la lucha política. La evocación es el ímpetu para la

acción revolucionaria ("Theses" 257). Por ello Barea recurrirá muchas veces a la alegoría como método de lucha (si bien literaria) por la recuperación de los impulsos utópicos de la infancia con el afán de salvarlos de la obliteración y apropiación del enemigo fascista.

El vendedor de juguetes ("Juguetes", *Valor y miedo*), desde siempre apostado en la fachada de una perfumería sobre la calle Mayor, no sólo vende ahora insignias de los distintos partidos políticos, sino que también compite con los "juguetes" de guerra que son recogidos y vendidos por los golfillos del barrio: cascos de granada, trozos de metralleta y espoletas. Los mismos niños —que "la guerra ha hecho libres, con una libertad salvaje" (45)— se animan a lanzarle piedras a la "casa de la tía fulana" (45), que se ríe detrás de los visillos cada vez que bombardeaban los *junkers*.[12] En la imagen final del cuento, observamos al narrador-personaje salvando al vendedor de juguetes y a un niño de los obuses alemanes. El niño correrá por su juguete olvidado en la Puerta del Sol, sin tomar en cuenta el obús que cae. El vendedor de juguetes queda hipnotizado con un billete que el narrador deja deslizar por su mano y también se olvida del obús. En el ambiguo final, el narrador ve surgir ante él "la niñez: la bola de mil colorines, flotando y girando en el aire" (46) que otrora mercaba el juguetero. De esta manera, se observa en la narrativa de Barea nostalgia por "su Madrid", ahora en ruinas, y lucha desde su puesto de trabajo como corresponsal de guerra para resaltar la labor de los defensores del pueblo. En el modo de revivir, resucitar y reconquistar el pasado podemos ver una vena *proustiana* en Barea. Pareciera que en la contemplación y en el recuerdo de los cuentos de Barea se afinca la única forma posible de poseer la vida en un Madrid signado por la muerte. Sin embargo, la apariencia de conciliación como única forma posible de poseer la vida, o más bien de aferrarse a la vida, no es otra cosa que el consuelo y el autoengaño de un madrileño (por extensión, de todos los madrileños) enterrado vivo. Este tipo de relato se hará más evidente en *La forja de un rebelde* (1951), trilogía novelesca en la que se le brinda al lector un apretado mundo de los descubrimientos de una infancia y juventud madrileñas, hecha añicos con la

[12] Jesús Izcaray publica una crónica en 1937 titulada "Los niños de Madrid juegan a la guerra", en la que realza de manera gráfica la unidad y arrojo de algunos niños madrileños, independientemente de la clase social a la que pertenecieran. Izcaray observa que "para sus juegos, los chicos de Madrid han adquirido una técnica militar" (89). En los últimos años se ha publicado una interesante cantidad de libros sobre los niños de la Guerra (Eduardo Pons Prade, Jaime Izquierdo Vallina, María Luisa Álvaro, Floral Hernández).

Guerra Civil, pero con una visión plural, y no selectiva y sectorial, rica en nombres y anécdotas (Lacarta 120).

En este último rubro destaca el cuento "Servicio de noche", en cuyo epígrafe Barea afirma que se trató de un "episodio histórico" que él mismo ha visto (11). En la guerra existía lo que se llamaba el "cuadro internacional" de la Telefónica de Madrid. Durante el "sitio de Madrid", en los primeros días de noviembre de 1936, las telefonistas solían dormir en el edificio no sólo para evitar ser cogidas por los obuses en las calles, sino para comunicar a los periodistas españoles y extranjeros, para "que el mundo supiera en el acto lo que pasaba en Madrid" (14). Barea da cuenta del arrojo de aquellas muchachas que arriesgaron sus vidas durante el bombardeo con el afán de servir a la República. El relato coincide con la reacción positiva y fantástica de los madrileños que hace Sender en los momentos de peor acoso del "gangsterismo" fascista: "las mujeres, bajo la nube de acero, no eran mujeres. Se transfiguraban en hermosas fieras de Dios" (*Contraataque* 282). Luego de uno de los feroces bombardeos, la desesperación e incertidumbre se convierte en coraje, en rebeldía, en dignidad y sirve para "tensar la pasión del combate" (283) entre milicianos y milicianas.

Junto a la inmediatez de la crónica y heroísmo fantástico de los madrileños en las obras de Sender y Barea, otro rasgo que comparten ambos autores es el de la dimensión mítico-simbólica de su rico imaginario; muy arraigado, por una parte, en la imaginación material descrita por Gastón Bachelard[13] y, por otra, en el mundo del arte y la cultura. Como lo ha estudiado Víctor Fuentes en su análisis comparativo entre la narrativa de Sender y el cine documental de Malraux,[14] en el afán de formar imágenes que sobrepasan la realidad y de revestir a los personajes de cualidades sobrehumanas, se observa particularmente en Sender la capacidad de dar vida a lo impersonal e inanimado a través de los procedimientos de la animación, animismo y personificación. En este sentido, en uno de los capítulos de *Contraataque* se entabla un diálogo entre Madrid, la muerte y los aviones alemanes e italianos. Mientras que los aeroplanos defienden su poder y fuerza de destrucción, la ciudad muestra su resistencia, su solidari-

[13] La imaginación, dice Gastón Bachelard, es la facultad de formar imágenes que sobrepasan la realidad, que cantan la realidad. Es una facultad de sobrehumanidad. La imaginación inventa algo más que cosas y dramas, inventa la vida nueva, inventa el espíritu nuevo; abre ojos que tienen nuevos tipos de visión (31).

[14] "*Contraataque*, *Sierra de Teruel* y el cine revolucionario de los 30".

dad y amor a la libertad y a la paz (*Contraataque* 280-292). Si como opina Mumford, la ciudad es el ámbito diseñado para ofrecer las más amplias facilidades para conversaciones significativas, promover el enfrentamiento verbal y, a la vez, desincentivar la lucha corporal (114, 117), la imposición de la fuerza por parte de los aviones fascistas desestima cualquier posibilidad de diálogo civilizado/significativo. Por ende, es entendible que en la novela de Sender como en los relatos de Barea escaseen los diálogos y en muchos casos predomine la mera descripción de acciones de guerra. Sucederá lo contrario en *Madrid de corte a checa*, en el que abundan los diálogos (muchos de ellos cargados de violencia), aunque con el afán de probar una tesis fascista.

La profusión de imágenes de la ciudad, de la vida humana y de la máquina refiere definitivamente a procesos cinematográficos claramente identificables en los textos de Sender y Barea. En *Contraataque* es frecuente el uso del claroscuro y el paso del tiempo se marca en una sucesión de escenas diurnas y nocturnas. La luz, con su simbolismo, juega un papel de gran importancia. La tenebrosa oscuridad que trae el fascismo contrastada con la bendición de la luz que anuncia el proletariado. Madrid en un momento de la novela de Sender tiene un "aspecto fantástico" (110). Las ventanas y balcones de las casas de los burgueses estaban abiertos y las luces de las habitaciones encendidas, orden dada por el gobierno para dificultar las emboscadas de los fascistas. El personaje se lanza a deambular por "las calles más fantásticas" (110), "guiado por las extrañas luminarias": O'Donnell, Alcalá, Príncipe de Vergara.

En concordancia con el cuento de las telefonistas, la excesiva utilización de la máquina, ya observada en *La Venus mecánica* y representada en la huelga de telefonistas en *Siete domingos rojos*, se convierte en una obsesión para Barea. Por este motivo, Barea pondrá también mucho énfasis en narraciones cinematográficas y descripciones sonoras de explosiones, sirenas y motores que se dan por sobretodo a lo largo de la Gran Vía. Barea se concentra en el odio de los milicianos y de la población civil hacia las máquinas destructoras que utiliza el enemigo. Emulando a Don Quijote cuando habla de la diabólica e innoble invención de los instrumentos de artillería y denunciando la cobardía de los que la utilizan, casi ninguno de los personajes de *Valor y miedo* empuñará un arma de fuego para combatir al enemigo (en el peor de los casos un arma blanca). Se puede entender también la ausencia de armas en los personajes de Barea por el simple hecho de que no las había (o escaseaban) en el bando republicano; a la sazón,

el narrador del cuento "Esperanza" observa "que el enemigo atacaba con todos los medios un Madrid indefenso, que sólo podía oponer hombres y más hombres, carne contra máquinas" (86).

El narrador de "Sol" (VIII de *Valor y Miedo*) está en el Hotel Gran Vía de Madrid y tiene como espejo el edificio de la telefónica: "cemento, cristal, piedras pulidas" (41). La narración tiene como protagonistas a dos barrenderos durante un ataque aéreo. Uno de ellos cae muerto y el otro, que sale ileso, recoge la manga que ha dejado su compañero y sigue regando la calle. Los obuses siguen cayendo sobre la Gran Vía y "la mancha que dejó el caído, la lavó el compañero. El rojo de la sangre fresca y viva se disolvía con los colorines del sol al chocar el chorro de agua contra las piedras", mientras el narrador dice sentir el olor a tierra mojada "que sube de la Gran Vía" (42). Otra vez, el final ambiguo da lugar a muchas interpretaciones: la muerte y la guerra se han tornado hechos naturales en Madrid y la gente sigue cumpliendo sus labores cotidianas en plena guerra. Hay una crítica implícita que radica en la naturaleza mecanicista del ser humano y a la vez un sentido ingénito de responsabilidad y valentía propiciado por la guerra misma. El tema de la sangre y de la muerte puede remitirnos al acto de redención sacrificial: muerte que da vida, sangre fecunda la vertida por aquellos mártires literarios y verdaderos que indica que muriendo también se puede triunfar. Como explícitamente lo narra Sender: "Desangrándose gota a gota, el pueblo español construye una verdad gigantesca […] hace falta todo ese monstruoso sacrificio —nos decía la voz milenaria— para salvar a los hombres y las sociedades, cuya imaginación no ha despertado aún (143). Entre cráneos abiertos y edificios derrumbados de Madrid se asoma el brazo del hombre amenazando, desde la trinchera, desde el periódico o desde su puesto en la Casa del Pueblo en Cultura Popular, para apuntar hacia el cielo y amenazar al avión fascista, para solidarizarse con el pueblo y cuidar de los heridos, para seguir promulgando la alianza entre cultura, arte y defensa de los valores humanos y de la democracia.

Cultura Popular en la Guerra: "Las armas y las letras"

Opina Víctor Fuentes acertadamente que "Sender ve la lucha contra el fascismo como una lucha en defensa de la cultura, considerando a ésta como la expresión más alta de la dignidad humana" ("*Contraataque*" 91). Por ello, gran parte de *Contraataque* es dedicado a Cultura Popular. Como

observa Mainer, la guerra aceleró la convicción de que al Estado le correspondía una misión de orientación y apoyo a la cultura (*Años de vísperas* 168). Los escritores *snobs* estaban con la República, pero no en las trincheras; "ahí fallaba su *snobismo*" (bastardillas en el original, *Contraataque* 111). Frente a estos *snobs* se impone la figura de los intelectuales comprometidos, como Sender y "varios amigos", que montan una red de información, propaganda y difusión de cultura en plena guerra en la sede de Cultura Popular en la calle del Sacramento, en el viejo Madrid señorial: "Todo aquello [se refiere al palacio] resultaba excesivo y hubo que ir pensando en sacar de en medio corazas de guerrero del siglo XVI y grandes sillones ociosos" (141). "Cultura Popular era por entonces la mejor organización cultural nacida de la guerra" (*Contraataque* 142) y "emplazada en viejos barrios populares —entre el Rastro, las Vistillas, la Plaza de España— respondía también con esa circunstancia a su misión" (143). Trabajaban en Cultura Popular muchachos y muchachas universitarios, que vivían allí mismo para economizar tiempo y "pases nocturnos para circular" (141). En el Centro se organizaban conferencias, proyecciones de cine, sesiones de teatro y formación de bibliotecas ambulantes (más de 300) que eran llevadas luego por toda España. Cultura Popular organizaba también numerosas fiestas infantiles, cuyo éxito era considerable, bien en los locales públicos frecuentados por los niños, bien en las guarderías o en las casas de los mismos pioneros. Cultura Popular, como lo he apuntando en una nota en el capítulo V, es lo más parecido a la "colmena de trabajo" que el personaje Samar sueña en *Siete domingos rojos*: "esfuerzo", "heroísmo silencioso", "armonía" y clara "comunión dialéctica" "entre el pensamiento y el trabajo" (*Contraataque* 144).

Asimismo, los servicios de distribución de libros y de periódicos se encuentran en estrecha relación con la organización del trabajo político entre los milicianos. Las Misiones Pedagógicas —cuyo proyecto fue concebido antes de la guerra (1931) por Fernando de los Ríos— se han transformado en misiones de agitación en los frentes y en la retaguardia: en los distintos frentes "dejaríamos bibliotecas y trataríamos de inundarlos de propaganda política" (144), dice Sender. Incluso, durante la guerra, Madrid seguía siendo el foco principal de irradiación de cultura. Cultura Popular se puso al trabajo como todas las organizaciones culturales: la Alianza de los Intelectuales para la Defensa de la Cultura, las secciones culturales de la Juventud Socialista Unificada, los Ateneos libertarios, las asociaciones estudiantiles. Los centros culturales, otrora monopolizados

por las tertulias céntricas, también se desplazan a las barridas obreras de Cuatro Caminos y Tetuán. Como apunta Juan Vincéns, el Ministerio de Instrucción Pública y la Cámara Oficial del Libro dieron su apoyo; los periódicos (se distribuían 30.000 al día, sin contar los numerosos semanarios) y la radio permitían difundir la propaganda, gracias a la cual afluían las donaciones de libros procedentes de particulares o de editoriales. Estos libros, sumados a los incautados y comprados, rondaban los cien mil volúmenes: "¡Qué generosidad la de los que aportan libros u ofrecen su tiempo libre para leer a los heridos!", dice Vincéns (69). Cuando los grupos de milicianos formados espontáneamente en los primeros días de la guerra se transformaron en batallones organizados —primer paso hacia el magnífico Ejército Popular—, de todas partes se reclamaban libros de técnica militar. Los milicianos y los nuevos oficiales sentían la necesidad de formarse militarmente, y Cultura Popular, que disponía ahora de un buen mecanismo de distribución de libros, puso sus servicios a disposición del Estado Mayor y de la Inspección de las Milicias: "El cartel de *Cultura Popular* con la leyenda 'El fusil de hoy es garantía de la cultura de mañana' respondía bien al sentimiento de todos los combatientes republicanos" (Vincéns 71).

El centro histórico de la Puerta del Sol se desplaza entonces a Cultura Popular y a los sindicatos una vez que el Gobierno decide la evacuación para trasladarse a "la saludable Valencia" (*Contraataque* 319). Aquí Sender plantea irónicamente la falta de centro, la falta de un poder central en Madrid que hubiera controlado no sólo la sublevación militar y las distintas operaciones para ganar la guerra, sino la falta histórica de centro durante todo el periodo republicano: "Quizá el centro se había desplazado de su lugar habitual, pero, ¿estuvo alguna vez ese centro nervioso en un solo sitio?" (319). El ímpetu de la lucha salía de los sindicatos y de los partidos obreros, pero por sobre todo se consolidó "en la calle" (319). Cuando "la avalancha de hierro y de fuego" se venía contra la ciudad y "los colmillos de la bestia asomaban por las primera bocacalles", el "hombre ignorado de la calle" —y no el gobierno— fue el que le dio temple, solidez y estabilidad a la defensa, "desplazándose hacia los lugares más amenazados" (320).

"Los horrores de la Guerra" en los barrios populares

El objetivo preferido de los aviadores fascistas eran los barrios populares "porque estaban más concurridos y cada bomba podía hacer muchas

más víctimas" (*Contraataque* 280). El objetivo de atacar los barrios populares fue idea del general José Enrique Varela (Carr 687) y "la mayoría de las víctimas eran mujeres y niños" (Figueres 36). Las bombas caen sobre las estrechas calles de la Cuesta de Santo Domingo, Cava Baja, sobre las colas de mujeres que iban a proveerse de alimentos, sobre "grupos escolares", en el Hospital San Carlos y en el barrio obrero de Tetuán de las Victorias (*Contraataque* 281). En este punto de la novela, Sender hace hablar a "la Bestia" y a su discurso fascista responde un personificado Madrid. La ciudad pide clemencia con los niños y mujeres, pero también Madrid, "ciudad culta, sencilla, laboriosa" le demuestra a la Bestia que se dispone a resistir y atacar en nombre de la civilización y la dignidad humana (286-8). Allí se produce una batalla aérea entre los aviones fascistas y los "chatos" rusos; estos últimos destruyen los cazas enemigos y el cielo de Madrid queda despejado, "volvía a ser el cielo limpio y dulce de Madrid" (291).

El capítulo XVIII de *Contrataque*, en el que se narran los avances de las tropas facciosas hacia Madrid el 4 de noviembre de 1936, es el más crudo y el autor nos lo hace vivir con un realismo vivo. La narración en este capítulo se convierte en un verdadero *tour de force* de Sender y "sus camaradas" que se olvidan de sí mismos para sobrevivir en el terrible Madrid bajo las bombas. Como también se observa en algunos relatos de Barea (especialmente en el coraje que demuestra la telefonista en "Servicio de noche"), con miedo, hambre, frío y enfermedades, los hombres y mujeres representados en estos textos trascienden las características humanas innatas y comunes a todas las personas, no sólo para hacerse más duros y soportar la lluvia de plomo que cae sobre sus cabezas, sino también para ser más sensibles en sus relaciones con otros seres humanos. Los milicianos, hombres y mujeres, intelectuales, obreros y niños se convierten en metonimia del Madrid "apasionado y nervioso" (*Contraataque* 322). Ahora, aquellos "horrores" que había pintado *Paco el sordo* tenían como marco un escenario *wagneriano,* civilizado, urbano; todo cemento, asfalto, cercas metálicas y ágil geometría del espacio (361). Los edificios nuevos de veinte plantas se convierten en observatorios, las prostitutas han emigrado y las orquestas de jazz que tocaban en las terrazas, "sin olvidar su frivolidad", son reemplazadas por el casco gris del guerrero (340): "las altas terrazas, claras, geométricas, frías en el costado norte y calientes en el del mediodía, orientaban ya los tiros de más de trescientos cañones" (341) que habían llegado el día 7 de noviembre. Mientas burgueses y esnobs de

Madrid huían hacia las Ventas, las "hordas" de Franco tomaban Carabanchel Alto y el peón de albañil, el tipógrafo y el tranviario (319), con armas o cuchillos de cocina (323), y con mapas de Madrid comprados en los estancos para organizar las defensas (323), se desplazaban hacia Carabanchel, Casa de Campo, Cuartel de la Montaña y la ribera del Manzanares (320).

Madrid había resistido la primera y peor embestida de fuego fascista, mientras los obreros y "muchos jóvenes de la pequeña burguesía" (345) seguían fluyendo, empujados por sus mujeres y sus hijos, hacia los distintos frentes; "en lugar de las armas para la lucha llevaban sus corazones bien templados y la esperanza de tener esas armas algún día" (341). Las mujeres llevaban a las líneas más próximas café con leche, pasaban bajo los obuses y hasta se animaban a llegar hasta algún puesto de enlace con la primera línea. El Parque del Oeste, uno de los lugares más bellos de la ciudad, pero repleto de vagabundos en las novelas de la *Trilogía de la lucha por la vida* de Baroja, ahora en la guerra era lugar plagado de trincheras y se constituía en la línea de enlace entre los frentes de la Casa de Campo, antiguo coto real, y Ciudad Universitaria, de anchas avenidas asfaltadas y grandes cubos calados de ventanas. La Casa de Campo se regó de sangre de "moros de África y de los moros rubios" (*Contraataque* 345); allí también perdió la vida el escultor Emiliano Barral, junto a "centenares de héroes de pala y azadón" (346).

Cuando Franco vio que no podía tomar Madrid, se dedicó a destruirlo: "Madrid entero era objetivo y la meta de aquella guerra total [….] [E] l estrago y la destrucción llegaban a todos los rincones de la capital (López Fernández, *Defensa de Madrid* 181, Figueres 39).[15] En plena guerra, en el Madrid heroico republicano representado por los novelistas sociales, la figura de Goya, tan importante en Martínez Ruiz, Baroja, Gutiérrez Solana,

[15] Hasta este punto llegará la novela de Foxá. En noviembre de 1936, para el protagonista de la novela de Foxá Madrid seguía siendo "la ciudad más lejana del mundo" (349). El mismo Foxá publica en 1937 un artículo en *Vértice* en el que resalta la destrucción bélica: "necesitamos ruinas recientes, cenizas nuevas, frescos despojos… Pero ya está Toledo destruido, es decir, edificado… con la alegre primavera de Falange ya viene el deshielo de las vitrinas" (cit. por Trapiello 70). En *Madrid de corte a checa*, el personaje José Félix dice haber pasado por las "ruinas magníficas, heroicas del Alcázar" (338). Para la relación entre destrucción, guerra y hombre nuevo en el fascismo, véase el capítulo 3 ("A New World. Yes, but when?") de *The Century* de Alain Badiou y los capítulos "The Mystical Origins of National Socialism" y "Fascism and Avant Garde" de *Masses and Man* de George L. Mosse.

Zuloaga y José Bergamín se hace presente.[16] Cuando los milicianos defienden la pradera de San Isidro y la Casa de Campo, los "Horrores de la guerra" de las ejecuciones perpetradas por las tropas napoleónicas cobran un dramatismo perenne en las narraciones de Sender y Barea. Este último da comienzo a *Valor y miedo* con el cuento "La tierra", que narra la historia de un inmigrante campesino que antes de la guerra se vio obligado a marchar hacia Madrid con su hijo porque sus tierras manchegas se habían convertido en yermos. El muchacho muere en la batalla de Carabanchel y su padre, eternamente agradecido a Madrid y a sus vecinas que le ayudaron a criar a su hijo, sale a luchar contra el enemigo con "una de esas navajas que inmortalizó Goya en sus pinturas de majos" (9). El viejo albañil, con su navaja "de lengua de vaca, con la cual tal vez un majo de 1808 destripó caballos de mamelucos de Napoleón" (10), se lanza al ataque. El albañil muere sujetando con su mano crispada la navaja: "con ella pretendía abrirse camino a través de esta tierra, suya, tan suya" (10).[17] En esta imagen del albañil muerto por defender la República recorremos muchos cronotopos de inmigrantes en Madrid quienes, como éste que quería obtener el dinero en la capital de España para volver a "conquistar la tierra perdida" (8), se habían aventurado a la corte-villa y luego a la capital de la República. En el cuento "Proeza", Barea sitúa la narración en Vallecas, lugar de casitas humildes que habían sido construidas por sus propios moradores con sus manos (como leíamos en *Uno*). Estos últimos "emigraron de las tierras áridas de la Mancha y habían venido a conquistar Madrid" ("Proeza" 23). Así, Vallecas se "convirtió en uno de los barrios obreros más populosos de Madrid" (24). Allí es también, nos narra Barea, de donde provenían muchos milicianos, y donde otros inocentes, como el arriero que llevaba leche a Madrid todos los días, ve perecer a toda su familia debido al ataque de un *junker* alemán: "los trozos de carne del niño estaban mezclados con los trozos de carne de la madre. La hija mayor cayó muerta sobre el cadáver de su hermana de doce" (24).

[16] José Bergamín glosa el recuerdo de Goya el 5 de mayo del 37 y enlaza *Los desastres de la guerra* con el "No pasarán", para concluir que estas dos palabras resultan ser "las que sin vista ya ni pulso, ni pluma ni tintero, pero con sobrada voluntad, apretando, cerrando el puño, hasta grabarlas con su sangre, en nuestro oscuro y luminoso cielo de Madrid, nos ha dejado escritas [Goya] para siempre" (cit. por Mainer en *Años de vísperas* 180).

[17] En *Contraataque* hay todo un encendido pasaje en el que se vincula la tierra a un campesino muerto: "¡Llévate la tierra de España entre las uñas, camarada! Es tu gloria. Para ti esa tierra […] y apriétala bien! ¡Es tuya, tuya, tuya para siempre!" (144).

En la tónica de los cuentos "La tierra" y "Proeza" de Barea, encontramos en *Contraataque* toda una elegía a Cuatro Caminos, como epítome de todos los barrios populares del extrarradio. Observo que Sender hace justicia poética con este rincón de Madrid que, como hemos visto desde las primeras novelas analizadas en este libro, desde el crecimiento desmedido de Madrid, representa la obliteración de progreso y calidad de vida de sus proletarios habitantes:

> Aquel barrio, que en sí mismo era una ciudad, había sido el blanco de las más sangrientas represiones. La política de la Puerta del Sol ensangrentaba una vez y otra las calles de Tetuán de las Victorias y de Cuatro Caminos. Y ahora que los obreros de Cuatro Caminos tenían las armas, daban éstos una lección de sentido político a la Puerta del Sol, olvidando todos los resentimientos, para vitorear "sin condiciones" al Gobierno del Frente Popular y para ir a jugarse la vida a los frentes del antifascismo. En la pana, en las camisas sudadas, en las botas rotas de Cuatro Caminos yo veía, además de lo que había visto siempre, un nuevo elemento cuya importancia en aquellos días era capital: la capacitación política (113-4).

No menos apoteósico es el elogio (y elegía) que hace Barea a "Carabanchel" (el relato más extenso de *Valor y miedo*). Desde el Puente de Toledo hacia arriba crecían desde la época de Galdós hileras de casuchas de uno o dos pisos, moradas provisorias de traperos que entraban a Madrid (como lo hemos visto en *La horda*) a mendigar los desperdicios de la urbe moderna. En dirección a la calle Piedrahita se puede incluso hoy comparar las edificaciones de planta baja de una acera y los edificios de tres plantas que se alzan en la otra, sin que dicha observación impida avanzar hasta cruzar la calle de la Duquesa de Alba, ya en la Colonia de la Prensa, cuyos edificios, espléndida colección de viviendas con numerosos detalles arquitectónicos "preciosistas" ("Carabanchel" 27), fueron construidos por el arquitecto López Izquierdo, e inaugurados por Alfonso XIII en 1913. Tomado por los regulares norteafricanos de Franco en noviembre de 1936, poco después "comienza la reconquista" de esta prolongación de la capital por "el madrileño castizo, el gitano, el señorito, el comerciante y la última figura literaria" ("Carabanchel" 36). De esta manera, "el pueblo", sin distinción de clases, empuja "cada vez más lejos los cañones que asesinan a Madrid" (28). Aquel camino de Carabanchel, que otrora era luz y alegría, se convierte en "lucha y sangre" en noviembre del 36, pero

de cualquier manera, el narrador no pierde la fe: en Carabanchel "vive la vida; allí está el pueblo […] derramando sangre" (36). Tampoco el narrador de *Contraataque* se deja amilanar por los "hombres rotos" que "se pudren" en la Ciudad Universitaria y Carabanchel Alto, desgañitándose por "la gloria de un pueblo que da la vida por su libertad y que quiere esa libertad para evitar, entre otras cosas, que sea posible la vileza en la vejez y la miseria" (352). Cierra Sender su novela afirmando que las hordas del cinismo criminal no llegan a deshumanizarlo y se apronta a volver al frente para contar cómo será el triunfo (390). Quizás el propio "horror de la guerra" le haya coartado a Sender su voluntad, quizás fueron sus intermitencias ideológicas con Negrín y con gran parte de la coyuntura dirigencial de la República. Lo cierto es que verá ese triunfo luego de cuarenta años de exilio.

2. *MADRID DE CORTE A CHECA:* "LAS HUESTES RECONQUISTADORAS" DEL PASADO

Raymond Carr (*Spain 1808-1939*), José-Carlos Mainer (*Falange y literatura*) y Julio Rodríguez Puértolas (*Literatura fascista*) coinciden en resaltar el contenido heterodoxo de ideologías (falangistas, monárquicos, tradicionalistas, carlistas, cedistas y el clero) y clases sociales (pequeña y alta burguesía y aristocracia) que se encolumnan bajo la contrarrevolución gestada en julio de 1936 por los generales Mola, Queipo de Llano y Franco. La relación específica entre el conde Agustín de Foxá y el falangismo se establece desde los primeros años de la República. Más allá de los datos histórico-anecdóticos que instituyen la participación del conde en la composición del *Cara al sol* en diciembre de 1935, habría que profundizar, dentro del ámbito restringido al estudio de la ciudad, los principios ideológicos del falangismo y ver cómo aparecen configurados en la novela de Foxá. En primer lugar, se debe establecer que un análisis objetivo de la ideología política de este grupo debe de tener presente que el propio desarrollo político de la doctrina falangista no estaba definido en el momento en que se desata la Guerra Civil Española. Franco procede a hacer público el Decreto de Unificación el 19 de abril de 1937 en el que liga a la Falange con el Carlismo (Comunión Tradicionalista), CEDA, monárquicos alfonsinos y Unión Patriótica (España), dando lugar a lo que sería Falange Española Tradicionalista y de las JONS —Juntas de Ofensiva Na-

cional Sindicalista— (FET y de las JONS). Foxá termina su novela en septiembre de 1937 y se publica en Ediciones Jerarquía en abril del 38.

Por este derrotero, se debe mencionar que la ideología conservadora de la aristocracia estaría reñida con la falangista. Una de las premisas fundamentales de José Antonio Primo de Rivera, con su mano derecha Ledesma Ramos como genuino representante de la clase trabajadora (era empleado de correos), era la "conquista" de los obreros y hacia ella puso en marcha todo su esfuerzo propagandístico. De cualquier manera, Rodríguez Puértolas remarca la relación entre el fascismo español "sui generis" y la aristocracia como una de las tantas contradicciones en la que incurre el movimiento formado por José Antonio, marqués de Estella (como su padre) que nunca renunció a la vida aristocrática (*Literatura fascista* 52-53). De la misma forma, el falangismo se oponía rotundamente al sostenimiento de una sociedad capitalista; por esta causa, José Antonio acusaba a los cedistas de ser "capitalistas aterrados" (Carr 647). Tampoco comulgaba el fundador del falangismo español con los tradicionalistas, a quienes tachaba de "nobles pero absurdos", ni con los fascistas europeos debido a su raigambre corporativista (Carr 647). Sin embargo, en su origen, el ideal de José Antonio de formar un bloque nacionalsindicalista tampoco cuajó en el pueblo, en parte porque sus aspectos socializantes fueron vagamente expuestos, por su difuso concepto de justicia social y por su escaso conocimiento sobre economía y organización sindicalista (Carr 647, Rodríguez Puértolas 55). La nacionalización de la banca y reforma agraria manteniendo el respeto a la propiedad privada, pero sometida a los intereses de la comunidad, no fueron conceptos fáciles de digerir ni por los obreros ni por los capitalistas burgueses.

Rechazado en igual medida por ambos polos sociales, el proyecto de José Antonio relegó a su partido a los ámbitos de la juventud universitaria. Sin embargo, a la labor activista de las juventudes falangistas cabría añadirle el rol fundamental que juega la pequeña burguesía económica amenazada por la nueva realidad de la Revolución Rusa. La "masa pequeño-burguesa", según Rodríguez Puértolas, es el "componente básico" del fascismo. En ella se anidarán los conceptos de la derecha tradicional, autoritaria y católica (*Literatura fascista* 19-20). Sobre esta pequeñoburguesía "amenazada" y "confusa", el nacionalismo franquista prometía la restauración del orden, el respeto por los valores inmutables y la distinción entre lo aceptable e inaceptable; ofrecía, en consecuencia, una guía sobre la cual hombres y mujeres podrían moldear sus vidas para escapar a la confu-

sión emanada de la crisis mundial y así restaurar los pilares sobre los que la clase media se apoyaba desde el siglo XVIII: seguridad, trabajo duro, buenos modales, oportunidades de progreso económico y autodisciplina.

En consecuencia, para establecer el maridaje entre falangismo y aristocracia es necesario recurrir a los puntos esenciales de valor universal que comparten el falangismo español y el fascismo europeo. En 1934 y luego de su exilio francés, José Calvo Sotelo consolidó la alianza entre monárquicos ricos y fascistas en Renovación Española. Los jóvenes tradicionalistas que acompañaban a Calvo Sotelo ya hablaban de una Tercera Reconquista (Carr 638). La *raison d'être* de este grupo político estaba concentrada en la noción de recuperación de la España imperial y católica del siglo XVI. Nótese aquí la correspondencia con el concepto de "unidad de destino" de José Antonio, que creía en la idea unificadora de Patria como herencia histórica del Imperio Español iniciado con los Reyes Católicos.[18] Entre tanto, la síntesis de fascismo europeo (italiano más concretamente) y nacionalismo español, que también tuvo como profeta a Giménez Caballero en su vertiente cultural-imperialista, no veía con buenos ojos la persistencia de los modelos conservadores de una aristocracia que arrastraba los mismos vicios que la habían llevado a la decadencia en el siglo XIX y que estaba representada en la figura de Gil Robles y la CEDA. Por ende, en gran parte, el texto de Foxá se hace eco de los nuevos derroteros, a veces no del todo precisos, por los que navega la nueva derecha facciosa y extremista, unida en el momento del estallido social del 36 al grupo de jóvenes estudiantes sindicalistas que desde 1931 estaban agrupados en las JONS.

Foxá presenta de manera detallada los contrastes y las contigüidades de las esferas sociales, escenas multifacéticas, rápida combinación de tempos y diacronía en la descripción de espacios y circunstancias. En este sentido, la novela de Foxá evidencia admirables técnicas de condensación, integración y caracterización. *Madrid de corte a checa* (1938) es un diálogo intertextual con los textos y personajes del modernismo y la vanguardia, a la vez que una contestación falangista a la algarabía obrera del Frente Popular. El diálogo heteroglósico y diacrónico, y el desplazamiento del narrador-personaje a través de los distintos cronotopos madrileños sirven para establecer sus evoluciones o involuciones ideológicas (de tibio prorrepubli-

[18] Hay que mencionar que, a posteriori, las instituciones más importantes del franquismo no serán los sindicatos, sino el ejército y la iglesia.

cano a falangista y, luego, a combatiente franquista), a la vez que espacializa la forma novelesca y le confiere una densidad urbana particular, quizás la más ajustada al ideal bajtiano de cronotopo y a la naturaleza dialéctica de la ciudad que da Lewis Mumford (116). El legado esperpéntico de Valle-Inclán es latente en el repaso de cronotopos del centro: Ateneo, Barrio Latino, Parlamento, Retiro y se extiende a las tertulias vanguardistas de Gómez de la Serna y Cansinos Asséns que se sentían escritores malditos, aterraban a la burguesía y prometían la destrucción total.[19]

La novela abre en la cacharrería del Ateneo en vísperas del advenimiento de la II República. Allí se nos da una primera descripción del personaje principal, José Félix Carrillo, un muchacho de veintidós años, "alto, romántico y generoso" que había nacido bajo el signo "del automóvil y de la deshumanización del Arte y tenía que abandonar a Dios en la sordidez del Ateneo, a la novia en los libros zoológicos de Freud y a la Patria en los estatutos de Ginebra" (11). El narrador dice del protagonista haber sido "tentado" de republicanismo por la cátedra de Jiménez Asúa, "los films rusos, la pintura cubista y los periódicos satíricos" (11). No obstante y porque por sus venas corría sangre de los "Ramiros y Berengueres […] optó por la neutralidad" al momento de producirse los primeros encontronazos entre jóvenes prorrepublicanos y monárquicos en el hospital de San Carlos (13). De esta forma, y como bien apunta Nil Santiáñez, Foxá escribirá una novela de tesis en la que da una perspectiva histórica del declive de Madrid desde los últimos días del gobierno de Berenguer (1931) hasta la Guerra Civil, tratando de validar de modo realista y didáctico la doctrina política, filosófica y religiosa del falangismo: "las descripciones de lugares, los movimientos de personajes, las transformaciones de distintos espacios urbanos, las transgresiones de límites […] son los agentes transmisores fundamentales de la metamorfosis de Madrid y de la sociedad española" (202, 206). Foxá es muy cuidadoso de la forma de la novela para que Madrid no pierda el protagonismo principal. Con este fin, la polifonía de voces que se inscriben en el texto emerge con la importancia y vitalidad suficiente para que la novela no pierda la apariencia del drama humano vivido por los que no aceptan o se mantienen neutrales a los acontecimientos que desembocan en la Guerra Civil.

[19] Esperpéntica también es la incomprensión entre pequeño burgueses y obreros, todos partidarios de la Republica, en *Gaceta de Madrid* de Alicio Garcitoral. Herrera Petere en *Acero de Madrid* juega también con la alusión irónica a la tradición literaria de sus personajes: desde el Arcipreste a Valle-Inclán.

Las tertulias madrileñas —continuamente recreadas en la novela de Foxá— representan el prolapso decadente iniciado con la aristocracia. Se mencionan varias veces en los capítulos de *Madrid de corte a checa* correspondientes a la etapa pre-republicana la tertulia del Pombo, la de la Granja del Henar (donde Ortega tenía su tertulia y eran habitué Valle, Jardiel, Tono y Mihura) y la del Café Varela, en La Plaza de Santo Domingo, "batida por el jaleo indígena de los estudiantes y las modistillas de la calle de San Bernardo", médicos sin consulta, boticarios, oficiales del ejército y comerciantes de toda índole (31). No cambia demasiado la fisonomía de las tertulias madrileñas, a no ser por el itinerario que hace el personaje principal, José Félix, por los centros de reunión falangista: La Ballena Alegre en el sótano del café Lyon, de la calle de Alcalá; Bakanik en la calle Olózoga; el café Recoletos; Or-Kompom en la calle Miguel Moya (donde se puso letra al *Cara al Sol*), y la Mansión Central de la Falange en Marqués de Riscal. Es continuo el descrédito que el narrador hace de los Baroja, los Machado y de otras "caricaturas" vulgares de "señores gordos y republicanos […] riéndose de lo divino y lo humano con un buen sentido agarbanzado, heredado de Sancho y Rinconete" (33). En este punto, sobre la representación de los hombres del 98 y su influencia en el advenimiento de la República han corrido ríos de tinta (los últimos que han incursionado en la materia son Andrés Trapiello, *Las armas y las letras*, y José-Carlos Mainer, *Años de Vísperas*). Los hay quienes han dicho que gracias a ellos fue posible la II República (José Esteban *El Madrid de la República*, Raymond Carr, *Spain*), como los que los han tratado de identificar con el franquismo (José Antonio Fortes, *La guerra literaria*). Lo cierto es que desde el bando falangista y al momento de triunfar la República —y, peor, al estallar el conflicto civil del 36— los hombres del 98 han corrido fortuna muy varia (Mainer, *Falange y literatura* 17, Rodríguez Puértolas, *Literaturas fascistas* 64): Unamuno, adorado y bastardeado; Ortega erigido pensador e ideólogo del falangismo y a la vez odiado por su liberalismo; y Baroja idolatrado por Giménez Caballero (quien se autodefinía "nieto del 98"), pero poco apreciado por los jóvenes militantes del jonsismo. Estos últimos, que estarían representados por el narrador-protagonista de la novela de Foxá, consideran "al intelectual del 98" como anclado todavía en la pérdida de las colonias; "su prosa, detallista e inútil, destila aburrimiento, dejadez, pereza… tiene algo de librepensador, algo de ateo, algo

de masón, algo de fumador de ochenta y cinco y mucho de tonto" (*Haz*, 26 de marzo de 1935, cit. por Mainer, *Falange y literatura* 17). Al suceder el advenimiento de la II República el narrador falangista de *Madrid de corte a checa* se obsesiona y le perturba que los intelectuales acompañen al pueblo; denuncia la impostación revolucionaria de estos últimos y les acusa de imitar la acritud de los poetas malditos: la masa "gris, sucia y gesticulante" de Vallecas, Lavapiés y Cuatro Caminos (66-7) es secundada por los Zozaya, Sender, Castrovido, Álvarez del Vayo, Arconada y Rivas Cherif, junto a "krausistas, médicos ensayistas y taciturnos escritores del 98, […] toda una turbamulta de grandes fracasados […] y burgueses insensatos" (66).

Por otro lado, sí se empezaba a escuchar en Madrid voces como la de Martín Luis Guzmán que, más allá de haber combatido codo a codo con Francisco Villa en México, ya llevaba publicadas (por entregas y en Madrid) sus dos novelas más famosas sobre la Revolución: *El águila y la serpiente* (1928) y *La sombra del caudillo* (1929). Así y todo, para José Félix, aquellos hombres retratados en los sillones y mesas de cafés "no podían sentir a España ni el clamor de las masas obreras" (34). Sin embargo y a pesar de la fatuidad que el narrador les endilga a los intelectuales de la República llamándoles "reaccionarios del siglo XIX" (34), Alfonso XIII ya "miraba con tristeza su capital hostil" (38), en la que no sólo en bares, tertulias y Ateneos se conspiraba contra él, sino también entre sus propios amigos/cortesanos (38). Se entristece el narrador en pensar que la flor y nata de los grandes de España no era capaz de detener "el curso implacable de la Historia" (16). El desdén de la aristocracia hacia Alfonso XIII en los últimos dos años de su reinado es análogo al desprecio que esa misma clase le dispensara a Primo de Rivera hacia 1929. Al fin y al cabo ambos correrían la misma suerte: el exilio y posteriormente la muerte (Primo en 1930 y Alfonso XIII en 1941). Una cita de Hoyos y Vinent en *El primer estado (actuación de la aristocracia antes de la revolución, en la revolución y después de ella)* de 1931, confirma la hostilidad hacia ambos personajes por parte de la aristocracia: "La aristocracia de Madrid tenía por el Marqués de Estella (Primo) el respeto que el rey imponía; la aristocracia de provincias tenía por el rey el respeto que Primo de Rivera imponía" (225).

La siguiente cita, en la que se personifica el pánico de la ciudad y en la que el padre de José Félix cierra los balcones de su casa por temor a los ataques de "la horda" cuando se declara la II República, corrobora la idea

de desamparo de la aristocracia: "Madrid, sin rey, experimentaba una extraña sensación de orfandad y temor […]. Aquellos hombres [los aristócratas] podían ser anticuados e incomprensibles, pero había cierto romanticismo, cierta tragedia, al ver desmoronarse una Institución que era su vida" (73). Lo cierto es que la aristocracia ya venía desmoronándose desde hacía tiempo. Es en esta parte de la novela donde surgen en el lector aquellas imágenes de *La duquesa de Nit*. *Los aristócratas*, *La espuela*, *Los príncipes iguales*, *Justo el evangélico*, *El comedor de la pensión Venecia*, novelas (la mayoría urbanas) publicadas entre 1926 y 1929 por Joaquín Arderíus, e incluso *El suicidio del príncipe Ariel* de Balbontín, y que suponen la máxima andanada novelesca contra los que se apoya el régimen en descomposición, la familia, la iglesia y el ejército. El lector se preguntará hasta qué punto Agustín de Foxá está reaccionado contra esa literatura que ha hecho mella en el espíritu de su noble abolengo y hasta qué punto está criticando el aislamiento, la impericia e inopia de su clase. Por un lado, el rechazo a los modelos burgueses y aristocráticos, principalmente criticados por su decadencia y su falta de dinamismo, representa la analogía fascista de "la lucha de clases". El proyecto general del fascismo transformará el conflicto entre "gente nueva" y "gente vieja" al plano nacional, representando el nacionalsocialismo el modelo moderno a seguir como contraparte del parlamentarismo liberal de antaño. Por otro lado, si bien la ideología que articula Foxá podemos pensar que no es aristocrática, sí está basada en la distinción de clase, la estabilidad social, el orden y la obediencia hacia una clase social que procura la supervivencia del Estado civilizado (Hickey 432).

Ahora bien, contrario al marxismo, el conservadurismo y el liberalismo, que experimentaron un largo periodo de gestación y que, para el tiempo que se convirtieron en movimientos políticos importantes, ya habían fundado sus propias tradiciones, el fascismo no tuvo tiempo de crear una tradición propia. Tal es así que, como he mencionado antes, la naturaleza ecléctica del fascismo dará como resultado una fusión de las "virtudes morales-católicas" de la clase media y el pasado ancestral imperial. Por ende, muerta la aristocracia y abotargada la burguesía intelectual en discursos demagógicos decimonónicos, el narrador de la novela de Foxá clama por un mundo que debería recobrar los valores más genuinos de una antigüedad prehistórica. Mientras algunos personajes sueñan con volver al siglo XVI o al XVIII (55), Madrid se hacía más "inquieto y rebelde", más "chabacano y ruidoso. Había más bares, más taxis, más salones de baile

[…] [L] os cines de barrio a 1,50 pesetas se extendían victoriosos por la ciudad […] Pululaban carritos de libros usados a la mitad de precio [volúmenes sexuales, pornografía y folletos marxistas]" (91). En consecuencia, en opinión del narrador de la novela de Foxá, el "mundo decadente", ahora provisto por las masas desbordas, pudre y aprisiona "el alma de Madrid", a tal punto que en momento es descrito como una gota de pus (138, 211). George Mosse opina acertadamente que el fascismo pretendía rescatar al individuo de una sociedad decadente y en proceso de descomposición (*The Fascist Revolution* 96). Para paliar esta decadencia el fascista pretende imponerle al país una organización nacional permanente, un estado fuerte, reciamente español, con un poder ejecutivo que gobierne y una cámara corporativa que encarne "las verdaderas" realidades nacionales. Lo cierto es que, como observaba Ernst Troeltsch en *Die Revolution in der Wissenschaft* (1925), la "nueva Edad Media", la "nueva Cristiandad", la "Nueva Europa" son todas la vieja tierra romántica de la contrarrevolución; "el comienzo de la gran reacción universal contra la ilustración social y democrática" (cit. por Hauser 488).

Temor y crítica de "la sovietización" de Madrid a través del cine

La tercera parte de la novela de Foxá ("La hoz y el martillo") es la que más nos interesa para elaborar este último tramo del libro, ya que no sólo es la que trata sobre una ciudad irreconocible por el alto grado de violencia de la Guerra Civil en su primera fase, sino también la que presenta —aunque en forma negativa— la comunión política entre los intelectuales vanguardistas y el pueblo. A la sazón, es tajante y paranoicamente obsesivo el narrador cuando, al hacerse eco de lo que Rodríguez Puértolas denomina las "fobias fascistas" (*Literatura fascista* 23), determina que la "sovietización" de la capital española se debió a las películas surrealistas de Buñuel (123), la literatura "jacobina" y el teatro "vil" (79) de Alberti, María Teresa León y García Lorca (todos ellos mencionados continuamente en la novela). La película *Octubre* (1928) de Eisenstein es mencionada en la novela cuando se narran episodios de 1932: "un film ruso, tenebroso, de golfos harapientos y alcantarillas y conventos convertidos en talleres" (124, 137). Esta película, junto a los también mencionados en la novela filmes soviéticos *El acorazado de Potemkin* (1925), del mismo director, y *Los marineros de Kronstadt*, de Efim Dzigán (1936), fueron utilizados por los

republicanos para ayudar a educar a los trabajadores en el espíritu del socialismo, a organizar a las masas para la lucha, a elevar su cultura y su capacidad de lucha política. Por su parte, como comenta García Serrano, será el mismo José Antonio quien aliente a la juventud falangista a visualizar cine, más concretamente cine de acción: *El delator*, una romántica historia de la revuelta irlandesa, y *Los lanceros bengalíes*, exaltación de la lucha colonial inglesa en la India (Mainer, *Falange y literatura* 14). Los fascistas vieron en el cine (como también en la radio, en el motocar y en la aviación) un método de dominación, un *élan vital* a la medida del nuevo hombre fascista (Mosse, *Masses and Man* 230).

Obviamente, el narrador fascista de la novela de Foxá no podría estar de acuerdo con el motivo propagandístico soviético que era furor en el Madrid republicano, pero sí habría que hacer hincapié en que la mención al cine ruso desde el comienzo,[20] si bien despectiva, está coligada con la representación literaria de escenas superpuestas, expresionistas y diacrónicas de los cronotopos urbanos. En este sentido, es válido mencionar que los fascistas utilizaban las técnicas del documental Weimar (no así su contenido) para la composición de sus filmes (Mosse, *Masses and Man* 234) y que, por otro lado, existe una filiación muy concreta entre los documentales soviéticos y los de Weimar, tal como lo ha estudiado Devin Fore en su tesis doctoral, *'All The Graphs': Soviet and Weimar Documentary Between The Wars* (2005). El dinamismo y el poder de síntesis de las imágenes que recrea Foxá del Madrid todavía corte y en vísperas de ser capital de la República (correspondientes a la primera de las tres partes en las que se divide el libro) son absolutamente elogiables desde el punto de vista literario, haciendo válida la afirmación de Benjamin respecto al esmerado esfuerzo de esteticismo de la política que practican los fascistas [como contestación a la politización y al rol didáctico del arte que promulgan los revolucionarios] ("La obra de arte" 57, "Cartas desde París" 145-147). Como apuntan George Mosse (*The Fascist Revolution* 45, 48) y Santiáñez (231), también el fascista tiene la necesidad de fundar un estilo, una estética y una mitología que arrastren a las masas. En esta vena, el mismo José Antonio definiría a la Falange como un movimiento poético ("astros, gue-

[20] Es más, el personaje principal acude asiduamente al Cine Club a visualizarlas y acusa al embajador soviético Rosenberg de haber traído los mencionados filmes personalmente en su maleta desde Moscú "para rusificar a Madrid" (265). Carlos Mellizo cita las memorias de Buñuel para dar fe que todos los madrileños, sin distinción de banderías políticas (especialmente la intelectualidad), se sintió poseído por "la fiebre cinematográfica" (188, 191).

rras y amor") y Foxá dice que el líder de Falange es un nuevo Amadís de Gaula: "épico y lírico" (139, 140, 160). Cabría preguntar si el culto a la personalidad que se hace en el film de 1934 *Chapáev, el guerrillero rojo* (por cierto, muy popular en la Guerra Civil), en el que se dosifica la humanización del protagonista con la propaganda política, está muy lejos de la lectura concurrente entre ambos regímenes totalitarios.[21]

Por su parte, Walter Benjamin despeja las dudas respecto a la utilización propagandística del fascismo en la creación fraudulenta de un arte *para* las masas y *por* las masas. El Partido único no deseará que las masas se interpreten a sí mismas a través del arte, sino más bien este arte será dirigido y manipulado por una elite ("Cartas desde París" 146-147); "el único arte del fascismo es el arte de la guerra […]. El lado poético de la técnica, que el fascista opone al prosaico, del cual los rusos saben tanto, es el lado mortífero" ("Cartas desde París" 150-151). Por otro lado, el crítico alemán enfatiza que, por contraposición a la idea fascista que la cultura es "la suma de los privilegios", el arte soviético (y cita al brigadista Jean Richard Bloch) estriba en la enseñanza masiva, en la formación politécnica y en la elevación del nivel educativo general (151-152). Entiendo, pues, que a la apelación meramente poética del fascismo y a su creación de héroes mitológicos nuevos, el arte soviético desenmascara la separación muerta, nada dialéctica, de crear por crear, para fortificar la naturaleza dialéctica del arte que aspira, tal como es manifiesto en los filmes rusos mencionados, a "crear y fabricar".

Para cerrar este apartado sobre la estética propagandística fascista, debemos decir que Foxá exhibe constantemente una técnica cinematográfica perspectivista que todo lo desdobla según los criterios o puntos de vista de los personajes falangistas, de forma plural y antitética (con respecto a la posición de los republicanos o los proletarios). Dicha forma de narrar ven-

[21] El expresionismo propagandístico es también mencionado por Foxá en la confección de carteles de cara a las elecciones de julio del 36: "Los carteles de izquierdas eran los más artísticos, pero tenían una preocupación, poco viril, por el torso desnudo de los obreros. Les gustaba pintar grandes brazos musculados, aplastando iglesias y burgueses enchisterados, y mapas de España con hierros ardiendo entre yunques, forjando de nuevo […]. "Las estadísticas y los gráficos eran la característica de los carteles de Acción Popular. Se veía así cuanto tenía de racionalista aquel partido que se basaba en la Fe. Eran bloques de cemento, proyecto de carreteras, cifras de aviones, «a por los trescientos», y apelaciones tardías a las masas obreras" (194). En la revista *Vértice*, en la que también colaboran Foxá y Giménez Caballero, se exalta la estética fascista del aire libre, las masas organizadas, las arquitecturas efímeras conmemorativas y los desfiles cívicos o militares (Mainer, *Años de vísperas* 192).

dría dada por la elisión de transiciones, la complacencia visual con que se exponen ciertos detalles y por las perspectivas fragmentarias a través de las cuales se va componiendo la visión total. En el descenso del aristócrata don Carlos por las escaleras de su casona en Puerta Cerrada, el narrador recrea en tres párrafos el ostentoso interior de la vivienda y el vecindario proletario y pequeño burgués que ahora la rodea. En una pincelada de colores, olores y sabores el narrador da cuenta de la decrepitud de la aristocracia madrileña en la figura emperifollada del conde don Carlos —"una máscara" (15)—, en claro contraste con la modestia de sus propios inquilinos: "entre cornucopias doradas y relojes de la exposición de París, la escalera huele a berzas cocidas, a puchero modesto y ropas de lejía" (14-5). Las contradicciones de la urbe capitalista y socialmente multilateral no contrastan demasiado con el interior de la casa del conde, ya que si bien "aquellos barrios constituían dentro de Madrid como una recoleta capital de provincia" (14), también se dejaban ver los "patios de vecindad con ropa tendida y, fuera, ya, las antenas con pulso eléctrico de los Carabancheles, el primer campo con papeles de merienda y […] cementerios polvorientos" (14). Carlos Mellizo cita varias "escenas de impresionismo cinematográfico" claramente identificables en la novela (188). En donde Foxá logra resultados de "calidad indiscutible" (Mellizo 189) es en la gráfica estampa de los desfiles callejeros de las juventudes socialistas y en las distintas "estampas madrileñas" con pinceladas de fuerte impacto visual (Mellizo 190): obreros, máquinas y hasta los animales son descritos con comparaciones y referencias explícitas al mundo del celuloide, llegando incluso a incorporar la onomatopeya para dar mayor efecto a las descripciones. Estas últimas, siempre, las hace el narrador con el afán de satisfacer sus propios sentires y emociones en un momento en el que las masas "amenazaban" todo lo romántico, generoso y heroico del refinado Madrid nobiliario, y mientras "leían vivas al comunismo y a la Revolución de Octubre" (*Madrid de Corte a Checa* 202, 216).

La masa acampa en Gran Vía

Cuando la masa, acompañada de intelectuales y burgueses, trasgrede los límites espaciales designados por los gobiernos prerrepublicanos, no sólo la normatividad de la ciudad es cuestionada y subvertida, sino que también el discurso del narrador se altera llegando a utilizar los peores im-

precaciones contra los trasgresores: "mujerzuelas feas, jorobadas, con lazos rojos en las greñas, niños anémicos y sucios, gitanos, cojos, negros de cabarets, rizosos estudiantes mal alimentados, obreros de mirada estúpida […] toda la hez de los fracasados, los torpes, los feos, el mundo inferior y terrible" (200, 236).[22] Relacionado con la estética de los fascismos italiano y alemán, Foxá enfatiza lo que los nazis llamaron en un libro homónimo "el contra-tipo"/*Der Gengentyp* (1938), (judíos, hombres de color, seres humanos deformados) a los que se les oponía el ideal de belleza y el culto al cuerpo "masculino". La mente del "nuevo hombre fascista", reflejo de su "virilidad más perfecta", se definía entonces en contraposición a los distintos "outsiders", siempre denigrados y envilecidos. En lo que respecta a la mujer, el fascista se opondrá a cualquier tipo de muestra de fortaleza y disciplina, decantándose en cambio por glorificar su belleza, su inocencia y sus movimientos elegantes (George Mosse, *The Fascist Revolution* 50-51). Para darle un contenido netamente urbano, el narrador observa que "no se trataba sólo de una lucha de ideas" entre bandos ideológicamente enfrentados, sino por el contrario, el narrador insiste en despersonalizar y animalizar al proletariado (hasta llegar a decir que algunos "mugen" 200), concluyendo que era "un caso colectivo de posesión diabólica […] , el crimen, el odio y el instinto sexual, andando por la calle" (236-7). De nueva cuenta, el narrador destaca la anarquía orgiástica y la malevolencia de los proletarios como contrapartes del culto al progreso, al orden y a la agresiva masculinidad del nuevo hombre fascista. Dentro de un proyecto fascista más amplio, el control sobre el cuerpo, la sexualidad y las distintas "anormalidades" o "degeneraciones" de los ciudadanos se lleva a cabo a través de la implementación de medidas morales estrictas que coadyuvan a fomentar la supremacía del colectivismo nacional (Mosse, *Masses and Man* 13).

Por su lado, más allá de que en la descalificación del fascista no está el oprobio, sino más bien el reconocimiento, la estructura de confrontación por parte del narrador fascista (y luego del personaje) hacia gran parte de los miembros de la intelectualidad republicana se apoya en la naturaleza de la novela de tesis (procedente a su vez del *Bildungsroman*), en la que se representa la lucha de clases verbal y físicamente de manera extremadamente polarizada y recurriendo, muchas veces, a la exageración, a la tergi-

[22] Poco más o menos, estas palabras de Foxá son repetidas por Giménez Caballero en *Genio de España* (1939). Como contraparte, en el bando republicano "no exceden los procaces insultos aunque las palabrotas («miserables», «asesinos») son habituales y «faccioso» o «fascista» es el peor insulto" (Figueres 18).

versación y a la mentira.[23] La fealdad, estupidez y deformidad que refiere el narrador hacia los revolucionarios convergen con otros factores como deshonestidad, forma de hablar, pobreza, vestimenta y suciedad, que tienen por objeto desacralizar el tipo de persona que se erige como el enemigo natural de la España eterna (Hickey 432). Por esta causa, como bien lo observa Figueres, es recurrente en el lenguaje fascista la utilización del vocablo "limpieza" como sustituto de la búsqueda y muerte de los enemigos (18). Encuentro también en los improperios que el narrador dirige a los obreros una analogía de la violencia consustancial que Rodríguez Puértolas observa en el fascismo español (*Fascismo y literatura* 39) y que luego llevarán a Pedro Laín Entralgo a equiparar en *Los valores morales del nacionalsindicalismo* la violencia justa, justicia social, justicia nacional y justicia cristiana (*Fascismo y literatura* 41). La mentira de la ideología fascista tiene, por tanto, un doble uso: se ejerce sobre la conciencia de los explotados para hacerles aceptar como natural su condición de explotados ("voluntad de Dios", "deber moral") y se ejerce sobre los miembros de la clase dominante para permitireles ejercer como natural su explotación y dominación. A lo que en realidad aspiraban los fascistas españoles era a afianzar el Partido Único y convertirlo en instrumento totalitario de la acción política, precisamente a través de la "conquista" y fanatización de esa *camisa social* humilde, operaria y campesina (Chueca, *El fascismo de los comienzos*, Ridruejo, *Casi unas memorias*, cit. por Rodríguez Puértolas 25-26, 33, 58).

Mientras que Foxá alude a fuerzas telúricas de la revancha de los débiles contra los fuertes, de los enfermos contra los sanos, de los brutos contra los listos (236), lo que podemos constatar es que el autor intenta reestablecer los signos externos de un arraigo histórico de la ciudad capitalista que en realidad carece (Mumford 327, Benjamin, "Theses" 258). Sin embargo, la evocación a este falso pasado mitológico, amenazado ahora por los allanamientos de los milicianos a las antiguas casas señoriales y por la advertencia aterrante del autor acerca de la "descastización" en favor de la "sovietización" de Madrid,[24] tiene la virtud de suscitar en la sociedad bur-

[23] Entre otras cosas, Hickey analiza las estrategias discursivas de Foxá que llevan al lector a pensar que es simplemente el revanchismo el motivo de las acciones de los revolucionarios, concluyendo que estos últimos son incapaces de virtud alguna. La sed de revancha es más fuerte que la fuerza de cualquier revolución (429-430).

[24] Sovietización que viene alentada por Arderíus y Balbontín en sus novelas *El comedor de la pensión Venecia* y *El suicidio del príncipe Ariel*, respectivamente, en las que se

guesa contemporánea tácitos y subconscientes reflejos de acatamiento; burguesía que ve en la nueva ciudad plebeya un signo inauténtico, siniestro y funesto. Nótese aquí las afinidades y diferencias con los novelistas modernistas. Para estos últimos la búsqueda en el pasado no necesariamente demuestra su voluntad de aferrarse a la vieja cepa castellana para organizar y dar sentido a la caótica situación social; sino más bien, como apunta Blanco Aguinaga, la presentación de campos y ciudades medievales en escritores como Martínez Ruiz, Maeztu, Unamuno y Baroja, es un intento de explicar la contradicción que estos parajes o construcciones antiguas significan dentro del desarrollo caótico del capitalismo de país subdesarrollado que se daba en España (*Juventud* 261-2). Por su parte, para Mainer, la juventud falangista, exasperada por la crisis mundial y sentimentalmente desgajada de su condición burguesa, "sintió el aguijonazo del proletariado militante" (14). En la inadaptación burguesa a la forma capitalista de vida —continúa Mainer— se entrevé la comunión entre los noventayochistas y los falangistas: desprecio por las fábricas, consumo, sindicación, metrópolis urbanas y, por sobre todo, "el temor al progreso —precariamente sustituido por un intenso vitalismo individual" (16).

En síntesis, si bien se puede argumentar con razón que casi todos los noventayochistas/ modernistas recrean en sus novelas de principios de siglo XX temores hacia la masa o a las multitudes, habría que recordar que ese temor recaía más en la masificación del arte que en cuestiones sociales. También vale la pena mencionar que mientras el fascismo ofrecía proteger las virtudes de la clase media contra el espíritu disolvente de la modernidad, los modernistas basan en la atomización del individuo toda una estética. No creo que ni el más optimista (o utópico) de los escritores modernistas haya sido capaz de imaginar la fuerza masiva (a veces irracional, pero también organizada en torno a la CNT o UGT) y definitivamente explosiva del proletariado español durante la República y la Guerra Civil. A Foxá, por el contrario, esa masa le inviste, para utilizar el aforismo de Andrés Trapiello, "miedo en estado sólido" (64); el mismo miedo a la violencia callejera y la inquina irracional contra el enemigo de clase que compartían en sus escritos Ramón Gómez de la Serna (*¡Rebeca!*), Concha Espina

---

lee "Rusia, destruye, destruye. Destruye la moral burguesa, su corrección, su arte, sus costumbres, su cultura, su idiotez" (*El comedor* 81) o "Y sería igualmente explicable que el pueblo de la Isla del Sol [Madrid-España] quebrantase el endeble capitalismo que la oprime, para abrazar fraternalmente a la Rusia soviética, antes que a ningún otro pueblo" (*El suicidio* 254).

(*Retaguardia*), Wenceslao Fernández Flórez (*Madridgrado*) y Ricardo León (*Cristo en los infiernos*), todas publicadas al final de la Guerra Civil, menos la de Ramón, en el 38 y en Chile.[25]

Con respecto a la incursión de las masas obreras en la urbe, Walter Benjamin nos recuerda que la principal intención del Barón Haussmann en la construcción de barrios cuadriculados con anchas avenidas radicaba en impedir la construcción de barricadas y a la vez acelerar la movilización de los aparatos represivos del gobierno contra las masas rebeldes ("Haussmannization" 128, 145).[26] En este sentido, es lógico que el narrador se aterre al ver acampar "la horda" en Gran Vía, Alcalá, Salamanca y entre los hoteles suntuosos de la Castellana (234). Toda esta topografía, proyectada otrora con estricta gramática urbana, es ahora desbordada, promoviendo la alteración de la normalidad del Madrid burgués y aristocrático y haciendo que los límites de la ciudad desaparezcan en forma análoga a la estructura social. Se concreta, de esta forma, el sueño del personaje de *La horda*, alarmando a los burgueses que huían a Francia y a Portugal. La gente "bien" se retraía (78) y, para el fascista, "Madrid había dejado de ser la capital" (78). Los obreros ya no sólo "se atrevían a llegar al centro" (78), a la Puerta del Sol, sino que eran la autoridad, hecho que, una vez más, horroriza al personaje. Para este último, la ciudad se quedaba sin historia, sin pasado, sin leyendas, ni nostalgia (236), y la evocación romántica de 1900 (190) es yuxtapuesta con el odio de las masas armadas que ahora, 1936, invadían la ciudad, resucitando una sed de revancha sin antecedentes en la historia española moderna: "¡alegría de la caza y la matanza! Eran peor que los salvajes porque habían pasado por el borde de la civilización y de las grandes ciudades y complicaban sus instintos resucitados con residuos turbios de películas, de lecturas, de consignas" (212). De esta forma, el personaje (en combinación con el narrador) incrementa la utilización de epítetos denigrantes y acciones ignominiosas para con los "intrusos subversivos" de la capital.

[25] El caso de Pío Baroja no difiere en demasía. Mainer cree que como ya se encontraba envejecido y alarmado, y fiel a su antropología positivista y antisemita, está dispuesto a aceptar una dictadura militar como un mal menor y decide recluir su liberalismo congenial en un rincón del corazón (*Años de vísperas* 139). En las recientemente editadas *Memorias de la guerra* se corrobora la aserción de Mainer.

[26] Benjamin se refiere específicamente a la Guerra Civil española y la "Haussmanización": "Haussmann´s work is accomplished today, as the Spanish war makes clear, by quite other means" (147).

MADRID DERROTADO: (RE)CREACIÓN MÍTICA DE SU HEROÍSMO

El momento decisivo que lleva a José Félix a abandonar Madrid llega cuando el personaje comienza a recordar antiguos cotos reales reservados a los nobles y a la aristocracia económica ahora abiertos al "pueblo", aplebeyando y barbarizando "su" Madrid señorial (236-7).[27] Uno de los sitios regios "usurpados por la masa" es la Casa de Campo, que de manera reiterada aparece en la novela y le recuerda al personaje sus años de infancia cuando asistía al tiro al pichón, los coches de caballos y los faisanes de oro (164-5). El narrador también argumenta en varias ocasiones que los milicianos en realidad no odiaban a los señoritos, sino que les tenían envidia y querían ser como ellos (234-5, 271). En los tres últimos capítulos de la novela los destrozos de la masa son descritos como bacanales grotescas, heréticas y diabólicas (264-75). Resulta altamente simbólico ver a un Madrid en el que no sólo la gente había dejado de usar camisa y corbata, sino también a los burgueses pidiendo amparo a sus sirvientas en la Guindalera (275), e incluso a los mayordomos intercediendo por sus "amos" para que no sean llevados "de paseo" por lo milicianos (290-4). "Los milicianos habían asesinado al viejo Madrid" (296), según el narrador.

Con la "invasión de tanques soviéticos", "milicianos rubios con ojos azules cruzando por la calle de Alcalá" y "las enormes cabezas con el rostro mongólico de Lenin colga[das] de los edificios de la Gran Vía" (325), al personaje no le queda más que escapar "de su ciudad perdida": "Sería ya para siempre una trágica ciudad rusa, proletaria, y desarrapada, con lentos inviernos sin Navidad, con luz eléctrica a las cinco de la tarde, cines de barrio y 'stadiums' de atletas populares" (325). Como consecuencia, al final, el personaje se une a las tropas franquistas para recuperar-reconquistar el pasado histórico de la capital; rescatar al individuo, como bien lo observa Rodríguez Puértolas, de una sociedad considerada como "decadente, descompuesta, envilecida" (19) y, de esta forma, lograr reestablecer el orden conservador de la Restauración (Canovas-Franco) luego del "caos" de la revolución/ República. Como opina Santiáñez, "la con-

[27] Similar descripción nostálgica se observa en la evocación del Madrid galdosiano del personaje don Cayetano y en el de las monjas de clausura que son "sacadas" del convento para votar a Gil Robles en las elecciones del 34 (143-6, 190). Giménez Caballero expresa con palmaria evidencia su nostalgia por el antiguo régimen y la subordinación a las clases proletarias en "¿Dónde fue mi paisaje de llanura isidreña y cuaternaria, con los pitos de trenes y tíos vivos?", publicadas en el número 2 (Octubre de 1937) de *Exaltaciones sobre Madrid*.

quista de la ciudad implica la conquista de su literatura" (234), de su arte, de su ideología, de su soberanía. Será la última (re)conquista de Madrid hasta la muerte natural de Franco; mientras tanto, entre 1939 y 1976, se impondrá una literatura urbana de supervivencia o, en todo caso, de resistencia; pienso en dos clásicos: *La colmena* y *Tiempos de silencio* como ejemplos más representativos.[28]

Azaña visita la capital española en noviembre de 1937, justo un año luego de la primera heroica defensa. Cuando entraba por Las Ventas, sin luz y con sus calles completamente vacías, Madrid le pareció: "transferida a la tiniebla eterna. Qué es de Madrid —se pregunta—, ¿dónde está? Duerme o lo finge […] ¡Declara la actitud de aguardar, minuto por minuto, la visita de la muerte!" (cit. por Juliá, *Madrid. Historia* 520). Azaña ya predecía aquella "ciudad de más de un millón de cadáveres" ("Insomnio", *Hijos de la ira* 73) sobre la que Dámaso Alonso lloraría en 1940. La resistencia en Madrid se hace inoperante por las coyunturas económicas, los continuos ataques aéreos, el cansancio de los milicianos y por las privaciones que estaban pasando todos los madrileños. Madrid caerá en manos de los fascistas luego de haber resistido durante más de dos largos años, pero no lo hará por la simple voluntad de Franco, sino porque el golpe de militar lo dan algunos miembros de organizaciones socialistas y anarcosindicalistas que explícitamente le quitan el apoyo al gobierno del controvertido Juan Negrín y dejan a la capital sumida, nuevamente, en un caos de irremediable magnitud.[29]

[28] Por último, cabe mencionar que de la batalla de Madrid en sí publicadas casi al final de la guerra en 1939, existen sólo dos novelas falangistas que sobresalen: *Cada cien ratas, un permiso* de Pedro Álvarez y *Fondo de estrellas* de Antonio Hernández Gil. La última es sobre el asedio a la Ciudad Universitaria por los "nacionales" y la primera una crónica picaresca de un batallón que no entra en combate.

[29] A Negrín se le acusó de corrupto y despilfarrador tanto por la izquierda como por la derecha. Gastó sumas increíbles en la compra de armas y suministros en el extranjero, siendo los casos más sonados los de la Comisión de Compras de París y la CAMPSA Gentibus. Trasladó el Gobierno a Barcelona (octubre de 1937), y en abril de 1938 reorganizó su gobierno (en el que acumuló la cartera de Defensa, que ostentaba Prieto). Negrín pretendió fortalecer el poder central frente a sindicatos y anarquistas, aliándose con la burguesía y clases medias, tratando de poner coto al movimiento revolucionario y creando una economía de guerra. El 21 de septiembre del 38 anunció la retirada de las Brigadas Internacionales, esperando una acción recíproca de los voluntarios italianos en el bando nacional. Todo ello tenía la intención última de enlazar el conflicto español con la Segunda Guerra Mundial, que creía inminente, aunque los Acuerdos de Munich hicieron desvanecer definitivamente toda esperanza de ayuda exterior.

Los comunistas combaten contra los anarquistas en las mismas calles de un Madrid que hacía nada más que un año los había visto combatir codo a codo contra los fascistas.[30] Las reyertas entre antiguos camaradas no sólo crearon confusión entre los ciudadanos que todavía tenían fuerzas para defender la ciudad contra el nazismo incipiente (muchos de ellos republicanos, pero sin filiación específica a partido alguno), sino que precipitaron el quiebre de la voluntad de aquellos que ya estaban saturados, hambrientos y desmoralizados por la lucha armada y prefirieron ignorar o mantenerse ajenos a las postreras luchas de poder entre partidos y sindicatos. Más tarde, Max Aub, en la línea de las pinturas negras y espectrales de Goya, describiría la división de los republicanos, comunistas y anarquistas en *Campo del moro* (1963) y Ángel María de Lera haría lo propio en *Las últimas banderas* (1967), en una narración relativamente imparcial. El 28 de marzo de 1939, el Madrid "absurdo" por los enfrentamientos entre grupos que defendían causas sociales similares, "hambriento" por la inclemencia de la guerra y "brillante" por la heroicidad de sus ciudadanos en defensa de la democracia y contra el fascismo, daba lugar a jóvenes "ataviados esta vez a la usanza falangista", como los describe Julián Marías. Los jóvenes falangistas dejarán ver su "sonrisa y entusiasmo colgados de los estribos de coches y camionetas. La calle y Madrid entero eran suyos" (cit. por Juliá, *Madrid. Historia* 523). Aunque de momento esa *boutade* absurda sería amparada con lo hechos, eso no se daría en la Historia debido a que se imponen una y otra vez aquellos romances escritos sobre la capital de la República durante la guerra, elevándola a una categoría mitológica. Significativamente, uno de ellos se titula "Madrid, Numancia 1939", escrito a sólo un mes de la entrega de Madrid: "me lloran sangre los ojos/ porque he secado mis lágrimas", expresa con desolador patetismo el poeta Jiménez Calderón. He aquí sus últimos versos, que tienen mucho de responso poético al vencido Madrid republicano, elevado a mito:

> Más firme entre tus ruinas,
> desgarrado en tus entrañas,
> mutilado de cien modos;
> con mil heridas que sangran
> tu millón de héroes anónimos

[30] Si bien es cierto que el POUM (Partido Obrero de Unificación Marxista) tenía su base en Barcelona, también poseía miembros en Madrid. Las desavenencias entre el POUM y los comunistas leninistas están bien documentadas por Raymond Carr y Anthony Beevor.

sombras de cuerpos que andan,
harán tu nombre en la Historia,
inmortal como Numancia

(*Romancero de la Guerra de España* II, 205)

Me hubiese gustado terminar este libro con esta última cita dignificante. Haría yo, en efecto, justicia con todos aquellos luchadores vencidos y silenciados inmediatamente después de la Guerra, mientras el franquismo publicaba su *Historia de la cruzada española* (de Joaquín Arrarás), "tan poco útil históricamente y de tanto impacto en los años cuarenta" (Figueres 8). Podría también terminar con el testimonio de Eduardo de Guzmán, *El año de la victoria* (1940), en el que se narran los acontecimientos en Campo de los Almendros y Albatera, "campos de internamiento" donde los reclusos republicanos sufren mala alimentación, malos tratos, carencia de servicios médicos y hasta ejecuciones públicas.

Me parece más ajustado a la realidad, en cambio, dejar que la voz de "un vencedor", Alberto Martín Fernández ("El Deportista"), recorra el Madrid que hemos desandado desde 1900. Se trata de "Primer paseo por el Madrid liberado con la emoción en los ojos y en el alma", texto que está dividido en varios sectores de Madrid. En el primero, "Cómo me cuelo en Madrid", observa que los primeros en entrar en Madrid habían sido "varios sacerdotes, algunos militares y una monja" (680). La monja "es el estímulo que necesitaba para meterse también [él] en Madrid en pos de los sacerdotes, los militares y paisanos" (680). Observa Martín Fernández la "toma de posesión" en el Ministerio de la Gobernación, en el que se iza la "gran bandera española", y los militares son otra vez acompañados por un sacerdote y una estatua de la Virgen del Pilar (681). El cronista se detiene en los edificios de la calle de Alcalá y Gran Vía —aquellos a los que los modernistas españoles ignoraban— para observar que la mayoría de ellos están en pie y que sus moradores "aplaudían y vitoreaban al Ejército" (683). El edificio de *ABC* "está intacto", "La Telefónica, enhiesta", "el edificio Madrid-París, también intacto", "el Banco de España acogedor. Todo su personal estaba en sus puestos y las gentes iban y venían con un alocamiento al que se sumaba el entusiasmo" (685). Ya en la Puerta del Sol, Martín Fernández escucha "rígido, con el brazo en alto, el Himno Nacional, que los españoles oían religiosa y silenciosamente" (687). Con su miope visión, Martín Fernández termina su crónica enumerando una retahíla de devastadores símbolos que ha dejado la guerra (culpa de "la horda

marxista", 684) y que Franco se encargaría de reparar (687). A pesar de su fe ciega en la "generosa" (684) restauración institucional nacionalcatolicista, esos mismos símbolos de un Madrid "empobrecido" (684), "famélico" (684) y "nauseabundo" (685) marcarán cuarenta años de historia. Vaya como ejemplo *La colmena* (1951) de Camilo José Cela, con más de trescientos personajes pequeñoburgueses y burgueses que alocadamente pululan por el Madrid de la posguerra sin horizontes nuevos y mañanas eternamente repetidas, de pobreza, estrechez y estraperlo. Será un Madrid de *Tiempo de silencio* (1962), de impotencia creadora, de sumisión a la autoridad, de resignación pasiva, de degradación.

BIBLIOGRAFÍA

ABELLÁN, José Luis, et al.: *La crisis de fin de siglo: ideología y literatura. Estudios en memoria de Rafael Pérez de la Dehesa*. Barcelona: Ariel, 1975.

ABRAMS, Fred: "Pío Baroja and Silvestre Paradox: An Onomastic Tour de Force". *Revista de Estudios Hispánicos* 9 (1975): 259-62.

AGUIRRE, Jesús: "Ciudad de Caín". *Literatura y espacio urbano*. Alicante: CAM, 1993. 76-81.

AGUSTÍN, Francisco: *Ramón Pérez de Ayala. Su vida y obras*. Madrid: Crítica, 1927.

ALBERICH, José: "El submarino de Paradox". *Ínsula* 27.308 (1972): 4.

ALBIAC, María Dolores. "«La educación estética: Baile español»: Un precedente desconocido de *Troteras y danzaderas*, de Ramón Pérez de Ayala". *Ínsula* 361.3 (1976): 14.

—. "La Semana Trágica de Barcelona en la obra de Ramón Pérez de Ayala". *Ínsula* 35.404-5 (1980): 3-4.

ALBORG, Juan Luis: *Historia de la literatura española*. Vol. V. Madrid: Gredos, 1996.

ALFARO, María M.: "*El rastro* de Ramón". *Ínsula* 18: 196 (1963): 12.

ALMAGRO SAN MARTÍN, Melchor de: *Biografía del 1900*. 2ª ed. Madrid: Revista de Occidente, 1944.

ALONSO PEREIRA, José Ramón: *Madrid 1898-1931: de corte a metrópoli*. Madrid Comunidad de Madrid, 1985.

ALTHUSSER, Louis: *La revolución teórica de Marx*. México: Siglo XXI, 1967.

ÁLVAREZ JUNCO, José: *La ideología política del anarquismo español (1868-1910*). Madrid: Siglo XXI, 1976.

AMORÓS, Andrés: *Luces de candilejas: los espectáculos en España (1898-1939)*. Madrid: Espasa Calpe, 1991.

—. Introducción. *Troteras y danzaderas*. Por Ramón Pérez de Ayala. Madrid: Castalia, 1972.

—. "*Madrid en la revolución*, novela inédita de Pío Baroja". *Ínsula* 27.308 (1972): 6.

—. "*Vida y literatura en «Troteras y danzaderas»*". Madrid: Castalia, 1973.

—. "El manuscrito de *Trotaderas y danzaderas*". *Ínsula* 591 (1986): 5-8.

ANADÓN, Juana, BAHAMONDE MAGRO, Ángel y OTERO CARVAJAL, Luis Enrique: *La sociedad madrileña durante la Restauración, 1876-1931*. Madrid: Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid, 1989.

ANDERSON, Farris: *Espacio urbano y novela: Madrid en* Fortunata y Jacinta. Madrid: J. Porrúa Turanzas, 1985.

ANÓNIMO: *Physiologie du fûmeur*. París: Bourdin, 1841.

ARCONADA, César M.: Entrevista. "Figuras en proyección. Cansinos Asséns". *La gaceta de Madrid*. 15 de junio de 1929. Publicado por Juan M. Bonet como epílogo en *El movimiento VP* de Cansinos Asséns. Madrid: Hiperión, 1978. 262-274.

—. *Los pobres contra los ricos*. Madrid: Publicaciones de Izquierda, 1933.

—. *Reparto de tierras*. Sevilla: Publicaciones de Izquierda, 1934.

ARDERÍUS, Joaquín: *Crimen. Suceso*. Madrid: Castro, 1934.

—. *El comedor de la pensión Venecia*. Madrid: Zeus, 1930.

—. *La duquesa de Nit (los aristócratas)*. Madrid: Torregrosa, 1926.

—. *La espuela*. Madrid: Sociedad Gral. de Librería, 1927.

ARENS, Katherine: "*Stadtwollen*: Benjamin's *Arcades Project* and the Problem of Method". *PMLA* 122.1 (2007): 43-60.

ARIAS SOLÍS, Francisco: "La voz de un modernista." *Analítica.com* 21 de mayo de 2001 http://www.analitica.com/va/hispanica/plumas/7083509.asp

ARMSTRONG, Paul: "The Hermeneutics of Literary Impressionism: Interpretation and Reality in James, Conrad and Ford". *Poetics of the Elements in human Condition: The Sea: From Elemental Stirrings to Symbolic Inspiration, Language, and Life Significance in Literary Interpretation and Theory*. Ed. Anna Teresa Tymieniecka. Dordretcht: Reider, 1985.

ARNICHES, Carlos: *Del Madrid castizo. Sainetes*. Madrid: Cátedra, 1978. *Atlas de Madrid*. 42ª ed. Madrid: Almax, 2002.

AUBERT, Paul: "Madrid, polo de atracción de la intelectualidad a principios de siglo". *Coloquios de Historia Madrileña 1987: La sociedad madrileña durante la Restauración, 1876-1931*. Vol. 2. Eds. Baha-

monde Magro, Ángel y Luis Enrique Otero Carvajal. Madrid: Comunidad de Madrid, 1989. 101-137.

AVELAR, Idelber: "Bares desiertos y cales sin nombres: literatura y experiencia en tiempos sombríos". *Revista de crítica cultural* 9 (1994): 37-43.

AZAÑA, Manuel: *Obras completas*. México: Oasis, 1966-68.

—. *Diarios completos: monarquía, república, Guerra Civil*. Introducción de Santos Juliá. Barcelona: Crítica, 2000.

AZNAR SOLER, Manuel: "Bohemia y burguesía en la literatura finisecular". *Modernismo y 98*. Ed. José-Carlos Mainer. Barcelona: Crítica, 1980. 75-82.

—. "Modernismo y bohemia". *Bohemia y literatura: De Bécquer al modernismo*. Ed. Pedro M. Piñero y Rogelio Reyes. Sevilla: U. de Sevilla, 1993.

BACHELARD, Gaston: *La poética del espacio*. 1957. Trad. Ernestina Champourcín. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.

BADIOU, Alain: *The Century*. Malden: Polity, 2007.

BAHAMONDE MAGRO, Ángel y OTERO CARVAJAL, Luis Enrique, (eds.): *Coloquios de Historia Madrileña 1987: La sociedad madrileña durante la Restauración, 1876-1931*. Vol. 2. Madrid: Comunidad de Madrid, 1989.

BAJTÍN, M. M.: *Teoría y estética de la novela: trabajos de investigación*. Trad. Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra. Madrid: Taurus, 1989.

—. *Estética de la creación verbal*. Traducción de Tatiana Bubnova. México: Siglo Veintiuno, 1982 (impreso en 1990).

BAKER, Edward: "El comercio y la novela en el Madrid del siglo XIX". *Literatura y espacio urbano*. Alicante: CAM 1993. 46-57.

—. *Madrid Writing/Reading Madrid*. *Arizona Journal of Hispanic cultural studies*. (1999): 73-220.

—. *Materiales para escribir Madrid: literatura y espacio urbano de Moratín a Galdós*. Madrid: Siglo Veintiuno, 1991.

BAKER, Edward y COMPITELLO, Malcolm, (eds.): *Madrid de Fortunata a la M-40: un siglo de cultura urbana*. Madrid: Alianza Editorial, 2003.

BALBOTÍN, José Antonio: *El suicidio del príncipe Ariel*. Prólogo de José Díaz Fernández. Madrid: Historia Nueva, 1930.

BALSEIRO, José A.: "Valle Inclán, la novela y la política". *Hispania* 15.5-6 (1932): 437-464.

BAQUERO GOYANES, Mariano: *La novela como tragicomedia: Pérez de Ayala y Ortega*. Madrid: Gredos, 1963.

—. *Perspectivismo y contraste (De Cadalso a Pérez de Ayala)*. Madrid: Gredos, 1963.

BARDONS, Teresa: "De la mujer moderna a la mujer nueva: *La venus mecánica* de José Díaz Fernández". *España contemporánea* VI, 2 (1933): 19-40.

BAREA, Arturo: *Valor y miedo*. 1938. Barcelona: José Esteban, 1980.

BARELLA, Julia: *Madrid en la novela*. Madrid: Comunidad de Madrid, 1992.

BARJA, César: *Libros y autores contemporáneos: Ganivet, Unamuno, Ortega y Gasset, Azorín, Baroja, Valle-Inclán, Antonio Machado, Pérez de Ayala*. Nueva York: Las Américas, 1964.

BARK, Ernesto: *La santa bohemia y otros artículos*. 1913. Introd. Gonzalo Santoja. Madrid: Celeste, 1999.

BAROJA, Pío: *Aurora roja. La lucha por la vida*. 1904. Madrid: Caro Raggio, 1994.

—. *Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox*. 1901. Vol II. *Obras completas*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1946-1951.

—. *Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox*. Madrid: Caro Raggio, 1919.

—. *Camino de perfección*. Nueva York: Las Américas, 1962.

—. *Familia, infancia y juventud. Obras completas*. Vol. VII. Madrid: Biblioteca Nueva, 1946-1951.

—. *Desde la última vuelta del camino: (memorias): Final del siglo XIX y principios del XX*. Madrid: Caro Raggio, 1982.

—. *Desde la última vuelta del camino: (memorias): Galerías de tipos de la época*. Madrid: Caro Raggio, 1982.

—. *El árbol de la ciencia*. 1911. 5ª ed. Madrid: 1989.

—. *La busca. La lucha por la vida*. 1904. Barcelona: Planeta, 1961.

—. *Los últimos románticos*. Barcelona: Planeta, 1954.

—. *Mala hierba. La lucha por la vida*. 1904. Madrid: Caro Raggio, 1972.

—. "Prólogo casi doctrinal sobre la novela." Prólogo. *La nave de los locos*. Por Baroja. Ed. Caro Raggio. Madrid: Cátedra, 1987. 7-50.

—. *Vidas sombrías*. 1900. Introd. José-Carlos Mainer. Madrid: Biblioteca Nueva, 1998.

BAROJA, Ricardo: *Gente del 98. Arte, cine y ametralladora*. Madrid: Cátedra, 1989.

BARRERA LÓPEZ, José Mª: "En el 'Diván lírico' del 'Ultra': Cansinos y Garfias". *Ínsula* 653 (2001): 3-5.

BARTOLOMÉ PONS, Esther: "Rafael Cansinos-Asséns: Fracaso y gloria para el poeta de una hora tardía: o de cómo un judío milenario se convierte en maestro ultraísta". *Ínsula* 38.444-445 (1983): 3.

BATAILLE, Georges: *El erotismo*. Barcelona: Tusquets, 1997.

BAUDELAIRE, Charles: *Las flores del mal*. Trad. Edmundo Gómez Mango. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1978.

—. *The Painter of Modern Life and Other Essays*. Londres: Phaidon, 1995.

—. "The Salon of 1846". *The Mirror of Art. Critical Studies*. Garden City: Doubleday, 1956.

BECK, Mary Ann: "La realidad artística en las tragedias grotescas de Ramón Pérez de Ayala."*Hispania* 46 (1963): 480-9.

BEEVOR, Anthony: *The battle for Spain: the Spanish Civil War, 1936-1939*. London: Weidenfeld & Nicolson, 2006.

BÉJAR, Manuel: "*Siete domingos rojos* (1932): Anotaciones a la crítica y visión de Star". Newark: Juan de la Cuesta, 1987.

BELLO VÁZQUEZ, Félix: *El pensamiento social y político de Pío Baroja*. Salamanca: U. de Salamanca, 1990.

BENAVIDES, Manuel D.: *Curas y mendigos, prólogo de la Guerra Civil (reportaje)*. Barcelona: Impr. Industrial, 1936.

—. *La revolución fue así; octubre rojo y negro, reportaje*. Barcelona: Imprenta Industrial, 1935.

—. *Un hombre de treinta años*. Barcelona: P. Yusta, 1933.

BENJAMIN, Walter: "Cartas desde París. André Gide y su nuevo enemigo". *Iluminaciones I*. Madrid: Taurus, 1971.

—. "Convulte a [Social Movement]". *The Arcades Project*. *The arcades project*. Trad. Howard Eiland and Kevin McLaughlin. Cambridge: Belknap Press of Harvard UP, 1999. 721-34

—. "Convulte k [The Commune]". *The Arcades Project*. *The arcades project*. Trad. Howard Eiland and Kevin McLaughlin. Cambridge: Belknap Press of Harvard U P, 1999. 794-804.

—. "Convulte M [The flâneur]". *The Arcades Project*. *The arcades project*. Trad. Howard Eiland and Kevin McLaughlin. Cambridge: Belknap Press of Harvard U P, 1999. 419-56.

—. "Convulte N [On The Theory of Knowledge, Theory of Progress]". *The Arcades Project*. *The arcades project*. Trad. Howard Eiland and

Kevin McLaughlin. Cambridge: Belknap Press of Harvard U P, 1999. 456-96.
—. "Convulte X [Marx]". *The Arcades Project*. *The arcades project*. Trad. Howard Eiland and Kevin McLaughlin. Cambridge: Belknap Press of Harvard U P, 1999. 645-93
—. "Daguerre o los panoramas". *Sobre el programa de la filosofía futura, y otros ensayos*. Trad. Roberto J. Vernengo. Caracas: Monte Ávila, 1970.
—. "Fourier o los pasajes". *Sobre el programa de la filosofía futura, y otros ensayos*. Trad. Roberto J. Vernengo. Caracas: Monte Ávila, 1970.
—. *Iluminaciones, I*. Prólogo, traducción y notas de Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, 1971.
—. *Illuminations*. Ed. Hannah Arendt. London: Fontana, 1973.
—. *Moscow Diary*. Ed. Gary Smith. Cambridge: Harvard UP, 1986.
—. "On Some Motives on Baudelaire". *Illuminations*. Trad. Harry Zohn. New York: Schoken, 1968. 155-200.
—. *One Way Street and Other Writings*. London: Verso, 1985.
—. "París, capital del siglo XIX". *Sobre el programa de la filosofía futura, y otros ensayos*. Trad. Roberto J. Vernengo. Caracas: Monte Ávila, 1970.
—. "Sobre algunos temas en Baudelaire". *Sobre el programa de la filosofía futura, y otros ensayos*. Trad. Roberto J. Vernengo. Caracas: Monte Ávila, 1970.
—. "The Arcades of Paris". "Paris Arcades II". *The Arcades Project*. *The arcades project*. Trad. Howard Eiland and Kevin McLaughlin. Cambridge: Belknap Press of Harvard U P, 1999. 873-884.
—. *The Arcades Project*. Trad. Howard Eiland and Kevin McLaughlin. Cambridge: Belknap Press of Harvard U P, 1999.
—. "Theses on the Philosophy of History". *Illuminations*. Ed. Hannah Arendt. Londres: Fontana, 1973. 255-266
BERTRAND DE MUÑOZ, Maryse: *Literatura sobre la Guerra Civil: poesía, narrativa, teatro, documentación: la expresión estética de una ideología antagonista*. Barcelona: Anthropos, 1993.
BEVAN, David: *Literature and War*. Atlanta: Rodopi, 1990.
BLANCO AGUINAGA, Carlos: *Juventud del 98*. 3ª ed. Madrid: Taurus, 1998.
—. *Historia social de la literatura española*. Madrid: Castalia, 1978-9.

BLASCO IBÁÑEZ, Vicente: *La horda*. Madrid: Sampere, 1905.
—. *La maja desnuda*. 1906. Madrid: Cátedra, 1998.
BONET, Juan Manuel: Prólogo. *El Movimiento VP* de Rafael Cansinos Asséns. Madrid: Hiperión, 1978. VII-XLI.
BOSCH, Rafael: "La problematicidad de *Cazador en el alba* de Francisco Ayala". *Letras Peninsulares* 3.1 (1990): 101-117.
BOURDIEU, Pierre: *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Trad. Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama, 1995.
—. *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. Ed. Randal Johnson. Nueva York: Columbia UP, 1993.
BOYER, M. Christine*: The city of Collective Memory. Its Historical Imagery and Architectural Entertainments*. Cambridge: MIT P, 1994.
BRAVO MORATA, Federico: *Historia de Madrid. De Alfonso XII hasta el golpe de estado de Primo de Rivera 1875-1923*. Vol. 2. Madrid: Trigo, 2000.
BROOKER, Peter: *Modernity and Metropolis. Writing, Film and Urban Formations*. Londres: Palgrave, 2002.
BROWN, Frieda S., ed.: *Rewriting the good fight: critical essays on the literature of the Spanish Civil War*. East Lansing: Michigan State U P, 1989.
BURGUERA NADAL, María Luisa: "Edgar Neville". *Ínsula* 579 (1995): 15-17.
BUBNOVA, Tatiana: "El cronotopo del encuentro y la idea del otro en *El amante liberal*." *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Nápoles: Instituto Universitario Orientale, 1995. 587-99.
BUCK-MORSS, Susan: *The dialectics of seeing: Walter Benjamin and the Arcades project*. Cambridge: MIT Press, 1989.
BURGOS, Carmen de: *Confesiones de artistas*. Madrid: V.H. de Sanz Calleja, 1916.
—. *El hombre negro*. Madrid: Emiliano Escolar, 1980.
—. *El veneno del arte*. 1910. *Carmen de Burgos (Colombine). La flor de la playa y otras novelas cortas*. Ed. Concepción Núñez Rey. Madrid: Castalia, 1989.
—. *La rampa*. Madrid: Renacimiento, 1917.
—. *Los anticuarios*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1920.
—. *Los inadaptados*. Valencia: Sempere, 1909.
—. *Quiero vivir mi vida*. Madrid: Biblioteca nueva, 1931.

BUYLLA, Adolfo: "La Escuela de Artes y Oficios". *BILE* 20.431 (1896): 37-41.

CABEZAS, Juan Antonio: *Diccionario de Madrid: las calles, sus nombres, historia, y ambiente*. Madrid: Avapiés, 1989.

—. *Señorita 03*. Madrid: Oriente, 1932.

CALATRAVA ESCOBAR, Juan: "En los orígenes de la metrópolis moderna: Émile Zola y el París de Haussmann". *La ciudad: paraíso y conflicto*. Madrid: Abada, 2007. 229-57.

CALATRAVA ESCOBAR, Juan y GONZÁLEZ ALCANTUD, José Antonio, (eds.): *La ciudad: paraíso y conflicto*. Madrid: Abada, 2007.

—. Proemio. *La ciudad: paraíso y conflicto*. Madrid: Abada, 2007.

CALINESCU, Matei: *Faces of Modernity: Avant-Garde, Decadence, Kitsch*. Bloomington: Indiana UP, 1977.

CALVO CARILLA, José Luis: *La cara oculta del 98. Místicos e intelectuales en la España del fin de siglo (1895-1902)*. Madrid: Cátedra, 1998.

CALVO SERRALLER, Francisco: *Paisajes de luz y muerte. La pintura española del 98*. Barcelona: Tusquets, 1998.

CAMPESINO FERNÁNDEZ, Antonio José, et. al.: *Las ciudades españolas a finales de siglo XX*. Murcia: U. de Castilla-La Mancha, 1995.

CAMPOS, Jorge: "Hacia un conocimiento de Azorín: Pensamiento y acción de José Martínez Ruiz". *Cuadernos Hispanoamericanos* 76 (1968): 114-139.

—. "Rafael Cansinos-Asséns y sus memorias". *Ínsula* 38. 440-441 (1983):16.

CANO BALLESTA, Juan: "Poesía de la Modernidad y experiencia urbana." *Literatura y espacio urbano*. Alicante: CAM, 1993. 98-114.

CANSINOS ASSÉNS, Rafael: *El Movimiento VP.* 1921. Madrid: Hiperión, 1978.

—. *La novela de un literato: hombres, ideas, efemérides, anécdotas*. 3 Vols. Madrid: Alianza, 1982-96.

—. *Las escuelas. La nueva literatura*. Vol II. Madrid: Páez, 1925.

—. "Ramón J. Sender y la novela social". *Ramón J. Sender. In Memoriam.* Ed. José Carlos Mainer. Zaragoza: Diputación de Aragón, 1983. 37-56.

CARBONERO DOMINGO, Javier: *Libros del 98: dos orillas para un siglo*. Valladolid: Junta de Castilla y León, 1998.

—. "El estilo eran los hombres". *Libros del 98: dos orillas para un siglo*. Valladolid: Junta Castilla y León, 1998.

CARDONA, Rodolfo: "El esperpento como género". *Ínsula* 46 (1991): 20-22.

CARDONA, Rodolfo y ZAHAREAS, Anthony: "El esperpento valleinclanesco. La función histórica del espectáculo". *Suma valleinclaniana*. Barcelona: Anthropos, 1992. 151-74.

CARDWELL, Richard A: "Blasco Ibáñez, la protesta social y la generación del Noventa y Ocho: Una contribución al debate". *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* 63 (1987): 311-32.

—. "The War of the Wor(l)ds: Symbolist Decadent Literature and Discourses of Power in Finisecular Spain". *Symbolism, Decadence and the Fin de Siecle: French and European Perspectives*. Exeter, England: U of Exeter P, 2000. 225-43.

—. "«Una hermandad de trabajadores espirituales»: Los discursos del poder del modernismo en España." *¿Qué es el modernismo? Nueva encuesta, nuevas lecturas*. Boulder: Soc. of Spanish and Spanish-American Studies, 1993. 165- 98.Carnés, Luisa. *Tea rooms: mujeres obreras (novela reportaje)*. Madrid: Juan Pueyo, 1934.

CARR, Raymond: *Spain 1808-1939*. Londres: Oxford UP, 1966.

CARRANQUE DE RÍOS, Andrés: *Cinematógrafo*. Madrid: Espasa Calpe, 1936.

—. *Uno*. 1931. Ed. de José Luis Fortea. Madrid: Ediciones del Imán, 1998.

CARRÈRE, Emilio: *Las mejores poesías de Emilio Carrère*. Madrid: CIAP, 1929. 31-34.

CASTELLÁ GASSOL, Juan: "Fascismo y falangismo". *Cuadernos Americanos* 14.6 (1965): 41-51.

CASTELLS, Manuel: *Crisis urbana y cambio social*. Madrid: Siglo XXI, 1981.

CASTILLO PUCHE, José Luis: *Azorín y Baroja. Dos maestros del '98*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1998.

CASTROVIDO, Roberto: "El circo". *El circo* de Ramón Gómez de la Serna. Valencia: Sempere, 1917.

CAUDET, Francisco: *Hora de España: antología*. Madrid: Turner, 1975.

CAWS, Mary Ann, (ed.): *City Images. Perspectives from Literature, Philosophy, and Film*. Nueva York: Gordon and Breach, 1991.

CEPEDA ADÁN, José: *El 98 en Madrid*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1954.

CHAMBERLAIN, Bobby J, (ed.): *The City in the Latin American Novel*. Michigan: Latin American Monograph Series, 1980.

CHUECA GOITIA, Fernando: *Madrid, ciudad con vocación de capital*. Santiago de Compostela: Pico Sacro, 1974.

—. *Perfiles madrileños*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1985.

CIRLOT, Juan Eduardo: *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor, 1982.

CHAMPOURCÍN, Ernestina de: *La casa de enfrente*. Madrid: Signo, 1936.

—. *Mientras allí se muere*. *Fragmentos de novela*. *Hora de España* 19 (1938): 55-67.

—. *Mientras allí se muere*. *Fragmentos de novela*. *Rueca*. 1 (1941): 25-34.

COMPITELLO, Malcolm: "Cities, Culture... Capital? Recent Cultural Studies Approaches to Spain's Cities". *Journal of Spanish cultural studies* 2. 2 (2001): 231-38.

CONDE GARGOLLO, Enrique: "Blasco Ibáñez y el Madrid novecentista". *Ínsula* 361 (1976): 11, 15.

CONERLY, Porter P.: "Cinematógrafo y el realismo crítico de Carranque de Ríos". *CuadernosAmericanos Nueva Época* 235. 2 (1981): 96-109.

CONTE, Rafael: "Prólogo". *La Venus mecánica*. De José Díaz Fernández. Madrid: Moreno-Ávila, 1989.

CORRAL, José del.: *La Gran Vía: historia de una call*e. Madrid: Sílex, 2002.

CORRAL CASTAÑEDO, Antonio: "El paisaje en los escritores y pintores del 98". *Libros del 98: dos orillas para un siglo*. Valladolid: Junta de Castilla y León, 1998.

CRIADO, Isabel: "De *El movimiento V. P.* a *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*" *Ínsula* 46. 529 (1991): 7-8.

CRISPIN, John: "La novela de la generación de 1925: Antonio Espina". *Archivum* 16 (1966): 213-22.

DARÍO, Rubén: *A. de Gilbert*. *Obras completas*. Vol. 2. Madrid: A. Aguado, 1950-55.

—. "Alejandro Sawa". *Iluminaciones en la sombra*. 1910. Madrid: Alhambra, 1977.

—. *Autobiografía*. *Obras completas*. Vol. 1. Madrid: A. Aguado, 1950-55.

—. *Cartas de Rubén Darío; epistolario inédito del poeta con sus amigos españoles*. Ed. Dictino Álvarez. Madrid: Taurus, 1963.

—. *Diario*. *Obras completas*. Vol. 1. Madrid: A. Aguado, 1950-55.

—. *España contemporánea*. *Obras completas*. Vol. 3. Madrid: A. Aguado, 1950-55.

—. *Letras. Obras completas*. Vol. 1. Madrid: A. Aguado, 1950-55.
—. *Páginas de arte. Obras completas*. Vol. 1. Madrid: A. Aguado, 1950-55.
—. *Temas varios. Obras completas*. Vol. 2. Madrid: A. Aguado, 1950-55.
DEL PINO, José Manuel: "Narrativa cinematográfica o novela cinemática: el montaje como principio constructor en *Pájaro pinto* de Antonio Espina". *Letras Peninsulares* 7. 1 (1994): 313-31.
—. "Novela y vanguardia artística (1923-1934)". *Del tren al aeroplano: Ensayos sobre la vanguardia española.* Boulder: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2004.
—. "Hacia un arte nuevo: 'La polémica del cine' en filmes selectos (1930-1931)". *Del tren al aeroplano: Ensayos sobre la vanguardia española.* Boulder: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2004.
—. "Máquinas alienadoras: Juan Antonio Cabezas y la politización de la vanguardia". *Del tren al aeroplano: Ensayos sobre la vanguardia española*. Boulder: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2004.
—. "«Aviónica y transparente»: Re-Visión de Castilla en la estética vanguardista". *Del tren al aeroplano: Ensayos sobre la vanguardia española*. Boulder: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2004.
DEL PINO, José M., ELMORE, Meter y GONZÁLEZ DEL VALLE, Luis T., (eds.): *1898, Fin de siglo and Modernity***.** *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 23.1-2, 1998.
DEWINTER, Urbain J.: "Pérez de Ayala and the Subversion of the Poetic Novel of Spanish Life". *Hispanic Review* 56.2 (1988): 209-229.
DÍAZ, Lorenzo: *Madrid: tabernas, botillerías y cafés, 1476-1991*. Madrid: Espasa Calpe, 1992.
—. *Un siglo en la vida de España: ocio y vida cotidiana en el siglo XX*. Barcelona: Lunwerg, 2001.
DÍAZ FERNÁNDEZ, José: "Nota para la segunda edición". *El blocao*. Ed. Víctor Fuentes. Madrid: Turner, 1976.
—. *El nuevo romanticismo; polémica de arte, política y literatura.* Madrid: Zeus, 1930.
—. *La Venus Mecánica.* 1929. Madrid: Moreno Ávila, 1989.
—. "Literatura de izquierda: el hombre y la masa". *La cultura y el pueblo. España 1930-1939*. Barcelona: Laia, 1980. 404-5.
DICENTA, José Fernando: *La Santa Bohemia. Alejandro Sawa, Manuel Paso, Pedro Barrantes, Pedro Luis Gálvez, Alfonso Vidal y Planas*. Madrid: Ediciones del Centro, 1976.

DIEGO, Gerardo: "Cansinos-Asséns". *Ínsula* 17. 187-188 (1964): 15.

DÍEZ BORQUE, José Mª, comp.: *Vistas literarias de Madrid entre siglos (XIX-XX)*. Madrid: Comunidad de Madrid, 1998.

DÍEZ DE BALDEÓN, Clementina: *Arquitectura y clases sociales en el Madrid del siglo XIX*. Madrid: Siglo Veintiuno, 1986.

DOBÓN ANTÓN, M. Dolores: *Azorín anarquista. De la revolución al desencanto*. Alicante: Ensayo e Investigación, 1994.

DOUGHERTY, Dru: "La ciudad moderna y los esperpentos de Valle-Inclán." *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 22.1 (1997): 131-147.

—. *Valle-Inclán y la Segunda República*. Valencia: Pre-Textos, 1986.

DOUGHERTY, Dru y VILCHES DE FRUTOS, Mª Francisca: *La escena madrileña entre 1918 y 1926: análisis y documentación*. Madrid: Fundamentos, 1990.

—. *La escena madrileña entre 1926 y 1931: un lustro de transición*. Madrid: Fundamentos, 1997.

DOXIADIS, Constantinos A.: *Between Dystopia and Utopia*. Londres: Farber and Farber, 1966.

DUCROT, Oswald, y TODOROV, Tzvetan: *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. 19ª ed. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 1997.

DUFFEY, Patrick P.: "Azorín y Francisco Ayala como novelistas cinematográficos: la descontextualización del primer plano". *Dactylus* 12 (1993): 14-24.

DURÁN, Manuel: "El Baroja esencial: El árbol de la ciencia." *Ínsula* 27.308 (1972):1,14-15.

—. "Silverio Lanza y *Silvestre Paradox*." *Papeles de Son Armands*. 34 (1964): 57-72.

DURAND, Gilbert: "De la mitocrítica al mitoanálisis." *De la mitocrítica al mitoanálisis*. Trad. Alain Verjat. Barcelona: Anthropos, 1993.

EAGLETON, Terry: *Literary Theory: An Introduction*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1983.

EBANKS, Gerardo: *La España de Baroja*. Madrid: Cultura Hispánica, 1974.

EGBERT, Donald D.: *Social radicalism and the arts, Western Europe; a cultural history from the French Revolution to 1968*. New York: Knopf, 1970.

EHRENBURG, Eliá: *España, república de trabajadores*. Madrid: Cénit, 1932.

EMBEITA, María Z.: "*Aurora Roja*: Una interpretación". *Hispanófila* 46 (1972): 51-58.

ENA BORDONADA, Ángela, (ed.): *Novelas breves de escritoras españolas (1900-1936)*. Madrid: Castalia, 1990.

—. Introducción. *La trampa del arenal* de Margarita Nelken. Madrid: Castalia, 2000.

ESPINA, Antonio: *Las tertulias de Madrid*. Madrid: Alianza, 1995.

—. *Pájaro pinto*. Madrid: Revista de Occidente, 1927.

ESTEBAN, José y N. ZAHAREAS, Anthony: *Los proletarios del arte. Introducción a la bohemia*. Madrid: Celeste, 1998.

EUSTIS, Chris: "Picaresque Elements in Pío Baroja's *Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox"*. *American Hispanist* 4.34-35 (1979): 25-28.

FABIAN, Donald: "El progreso del artista, tema principal en la primeras novelas de Pérez de Ayala". *La novela lírica, I: Azorín, Gabriel Miró; II: Pérez de Ayala, Benjamín Jarnés*. Madrid: Taurus, 1983.

FERNÁNDEZ CIFUENTES, Luis: "Fachadas del 98: la reconstrucción del escenario metropolitano a raíz de las guerras coloniales." *Madrid. De Fortunata a la M-40. Un siglo de cultura urbana*. Madrid: Alianza, 2003. 87-113.

—. "Apasionadas simetrías: Sobre la identidad del 98". *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 22.1 (1997): 103-130.

FERNÁNDEZ DE CÓRDOVA Y VALCÁRCEL, Fernando: *Mis memorias íntimas*. Madrid: Atlas, 1966.

FERNÁNDEZ GARCÍA, Antonio: "La población madrileña entre 1876 y 1931. El cambio de modelo demográfico". *La sociedad madrileña durante la Restauración, 1876-1931*. Anadón, Juana, Ángel Bahamonde Magro y Luis Enrique Otero Carvajal. Madrid: Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid, 1989. 29-76.

FERNÁNDEZ, Pelayo H, (ed.): *Simposio Internacional Ramón Pérez de Ayala (1880-1980)*. Gijón: Flores, 1981.

FERNÁNDEZ, Pura: "El epistolario inédito de Alejandro Sawa a su esposa Jeanne Poirer (1892-1898)". *Revista de Literatura* 60.119 (1998): 243-62.

—. "El epistolario inédito de Alejandro Sawa a Jeanne Poirier (1892-1898) (y II)". *Revista de Literatura* 60.120 (1998): 559-88.

FERNÁNDEZ GUTIÉRREZ, José María: "Azorín. Del anarquismo a las esencias inmutables". *Revista de Lletres* 11 (1997): 116-20.

FERNÁNDEZ ROMERO, Ricardo: "Cine y literatura en *Cinelandia*, de Ramón Gómez de la Serna". *Espéculo* 4 (1996-7): s/p.

FERNÁNDEZ URTASÚN, Rosa: *Ernestina de Champourcín: Mujer y Cultura en el siglo XX*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2006.

FIGUERES, Josep Maria, (ed.): *Madrid en guerra. Crónica de la batalla de Madrid, 1936-1939*. Madrid: Destino, 2006.

FLORES ARROYUELO, Francisco J.: *Las primeras novelas de Pío Baroja, 1900-1912*. Murcia: La Torre de los Vientos, 1967.

FORTES, José Antonio: *La guerra literaria*. Madrid: Tierradenadie, 2003.

FOUCAULT, Michel: *The Archaeology of Knowledge*. Trad. A. M. Sheridan Smith. Nueva York: Pantheon, 1972.

FOX, Inman: Introducción. *La voluntad*. Por José Martínez Ruiz. 5ª ed. Madrid: Castalia, 1989.

—. *Ideología y política en las letras de fin de siglo (1898)*. Madrid: Espasa Calpe, 1988.

—. "José Martínez Ruiz. Sobre el anarquismo del futuro Azorín". *Revista de Occidente* 36 (1966): 157-74.

FOXÁ, Agustín de: *Madrid, de corte a checa*. 1938. Madrid: Prensa Española, 1965.

—. *Obras Completas*. Madrid: Prensa Española, 1971-76.

FRADEJAS LEBRERO, José: *Geografía literaria de la Provincia de Madrid*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños-C.S.I.C., 1992.

FRANCO, Jean J.: "Virtual Cities". *The Centennial review* 42.3 (1998): 419-36

FRANK, Joseph: "Spatial Form in Modern Literature". *A Critical Anthology. Theory of the Novel. A Historical Aproach*. Ed. Michael McKeon. Baltimore: J Hopkins UP, 2000. 784-802.

FRANZ, Thomas R.: "From Baroja and Ayala to Martín Santos". *Crítica Hispánica* 7.1 (1985): 25-35.

FRYE, Northrop: *Anatomy of Criticism*. Princeton: Princeton U P, 1971.

FUENTES, Víctor: *Cuentos bohemios españoles. Antología*. Madrid: Renacimiento, 2005.

—. "De la literatura de vanguardia a la de avanzada: en torno a José Díaz Fernández". *Papeles de Son Armadans* 54 (1969): 243-260.

—. "De la novela expresionista a la revolución-proletaria: En torno a la narrativa de Joaquín Arderíus". *Papeles de Son Armadans* 60 (1971): 197-215.

—. "*España negra*: de Regoyos-Verhaeren a Solana." *Papeles de Son Armands* 150 (1968): 289-97.
—. "El cine en la narrativa vanguardista española de los años 20". *Letras Peninsulares* 3.2-3 (1990): 201-12.
—. "El impresionismo en *Camino de perfección*". *Revista de Estudios Hispánicos* 7 (1973): 383-97.
—. «El Madrid de los bohemios 1854-1936». *Claves* 85 (1998): 77-80.
—. "El proletariado militante: un clásico de la literatura proletaria española". *Peuple, mouvement, ouvrier, culture dans l'Espagne conteiporaine*. Eds. Jacques Maurice, et. al. París: PUV, 1990. 39-47.
—. "La 'mala vida' en la literatura española de entresiglos". *Letras Peninsulares* 9.1 (1996): 15-31.
—. *La marcha al pueblo en las letras españolas 1917-1936*. Madrid: De la Torre, 1980.
—. *La marcha al pueblo en las letras españolas 1917-1936*. 2ª ed. Madrid: De la Torre, 2006.
—. "La novela social española en los años 1928-1931". *Ínsula* 278 (1970): 1, 12, 13.
—. "La novela social española (1931-1936): Temas y significación ideológica". *Ínsula* 25 (1970): 1,4.
—. "La otra generación del 27". *La Chispa '87. Selected Proceedings*. Ed. Gilbert Paolini. Nueva Orleáns: Tulane U, 1987: 123-30.
—. "Literatura obrerista: *Justo Vives* de Anselmo Lorenzo". *Ínsula* 25 (1973): 314-315.
—. "Lo popular en los esperpentos de Valle-Inclán." *Ínsula* 449 (1984): 13.
—. "Los libros y sus lectores durante la II República". *Arbor* 109.426-7 (1981): 85-94.
—. "Otra literatura —y otra visión del mundo— del 98". *Letras de Deusto* 29.82 (1999): 173-187.
—. *Poesía bohemia española: antología de temas y figuras*. Madrid: Celeste, 1999.
—. "Prólogo". *El Blocao*. De José Díaz Fernández. Madrid: Turner, 1976. 7-23
—. "Tres cronotopos carcelarios en la literatura española: La cárcel modelo. La Cabaña y Montjuich (1895-1931)". *Monographic review* 11(1995): 157-68.

—. "Vanguardia, cannabis y pueblo en «La pipa de Kif»". *Genio y virtuosismo de Valle-Inclán*. Ed. John P. Gabriele. Madrid: Orígenes, 1987. 173-82.

GALÁN, Fermín: *La barbarie organizada, novela del tercio*. Madrid: Castro, 1931.

GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor: *Los senderos poéticos de Ramón Pérez de Ayala*. Oviedo: U. de Oviedo, 1970.

—. "Pérez de Ayala y el compromiso generacional". *La novela lírica, I: Azorín, Gabriel Miró; II: Pérez de Ayala, Benjamín Jarnés*. Madrid: Taurus, 1983.

GARCÍA DELGADO, José Luis, (ed.): *España entre dos siglos (1875-1931*). Madrid: Siglo XXI, 1991.

—. *La modernización económica en la España de Alfonso XIII*. Madrid: Austral, 2002.

GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio Carlos: *El cine español entre 1896 y 1939*: historia, industria, filmografía y documentos. Barcelona: Ariel, 2002.

GARCÍA MAROTO, Gabriel: *La nueva España 1930*. Madrid: Biblos, 1927.

GARCÍA PAVÓN, Francisco: "Inventiva en el teatro de Jardiel Poncela: *Cuatro corazones con freno y marcha atrás*". *El teatro de humor en España*. Madrid: Editora Nacional, 1966. 83-104.

GARCITORAL, Alicio: *Gaceta de Madrid; novela histórica*. Buenos Aires: Editorial Claridad, 1938.

GEDDES, Patrick: *Cities in Evolution*. Londres: Williams and Norgate, 1915.

GEIST, Anthony L. y MONLEÓN, José B., (eds.): *Modernism and its Margins: Reinscribing Cultural Modernity from Spain and Latin America*. Nueva York: Garland, 1999.

GELFANT, Blanche: *The American City Novel*. 2ª ed. Oklahoma: U. de Oklahoma, 1970.

GENETTE, Gérard: *Narrative Discourse*. Trad. Jane E. Lewin. Ithaca: Cornell UP, 1980.

GIBSON, Ian: *Paracuellos, cómo fue: la verdad objetiva sobre la matanza de presos en Madrid en 1936*. Madrid: Temas de Hoy, 2005.

Gil, Ildefonso Manuel: "De Baroja a Valle-Inclán". *Cuadernos Hispanoamericanos* 60 (1964): 36-44.

GIL CASADO, Pablo: *La novela social española, 1920-1971*. Barcelona: Seix Barral, 1973.

GILLOCH, Graeme: *Myth and metropolis: Walter Benjamin and the city*. Cambridge: Polity Press, 1997.

GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto: *Exaltaciones sobre Madrid*. Zaragoza: Jerarquía, 1937.

GIRÓN SIERRA, Álvaro: *Evolucionismo y anarquismo en España 1882-1914*. Madrid: CSIC, 1996.

GLUCK, Mary: *Popular Bohemia*: *Modernism and Urban Culture in Nineteenth Century Paris*. Cambridge: Harvard UP, 2005.

GÓMEZ CARRILLO, Enrique: *La miseria de Madrid*. 1821. Ed. José Luis García Martín. Gijón: Llibros del Pexe, 1998.

GÓMEZ DE LA SERNA, Gaspar: "El ismo del ramonismo". *Ínsula* 196 (1963): 7.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: *Cinelandia*. 1923. Madrid: Valdemar, 1995.

—. *Descubrimiento de Madrid.* 1915-63. Ed. Tomás Borrás. Madrid: Cátedra, 1974.

—. *Don Ramón María del Valle-Inclán*. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1944.

—. *El circo*. Valencia: Sempere, 1917.

—. *El Rastro*. Valencia: Prometeo, 1914.

—. *La Nardo (novela grande)*. Madrid: Ulises, 1930.

GÓMEZ MARÍN, José A.: "El primer Baroja y la aventura 'radical' de las clases medias". *Ínsula* 27.308 (1972): 3,30.

GÓMEZ PORRO, Francisco: *La conquista de Madrid. Paletos, provincianos e inmigrantes*. Madrid: Sílex, 2000.

GONZÁLEZ, Aníbal: *La crónica modernista hispanoamericana*. Madrid: Porrúa Turanzas, 1983.

GONZÁLEZ ÁLVAREZ, José: "El vanguardismo de *El Rastro*: El 'ramonismo' como foco de influencia". *Letras de Deusto* 31: 92 (2001): 173-79.

GONZÁLEZ GARCÍA, José Ramón: *Ética y estética. Las novelas poemáticas de la vida española de Ramón Pérez de Ayala*. Valladolid: U. de Valladolid, 1992.

GONZÁLEZ LÓPEZ, Emilio: *El arte narrativo de Pío Baroja: las trilogías*. Nueva York: Las Américas, 1971.

GOTTDIENER, Mark y LAGOPOULOS, Alexandros: *The City and the sign: an introduction to urban semiotics*. Nueva York: Columbia U P, 1986.

GRANJEL, Luis S.: *La generación literaria del noventa y ocho***.** Salamanca: Anaya, 1966.

GRAÑA, César: *Bohemian versus bourgeois*. Nueva York: Basic Books, 1964.

GRAÑA, Mª Cecilia: *La utopía, el teatro, el mito. Buenos Aires en la narrativa argentina del siglo XIX*. Roma: Buzzoni, 1991.

—. "El arrabal: un cronotopo intermedio en la fundación literaria de la ciudad." *Quaderni di lingua e litterature* 12 (1987): 117-32.

GREIMAS, Algirdas Julien: *Semiótica: diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. 2 vols. Trads. y eds. Enrique Ballón Aguirre y Hermis Campodónico Carrión. Madrid: Gredos, 1982-91.

GUEREÑA, Jacinto Luis: "Perfil barojiano en Azorín". *Cuadernos Hispanoamericanos* 265.67 (1972): 660-74.

GUILLÉN SALAYA, Francisco: *El diálogo de las pistolas*. Madrid: Atlántico, 1931.

GULLÓN, Germán: *La novela moderna en España (1885-1902). Los albores de la modernidad*. Madrid: Taurus, 1992.

—. "Una invitación a la vanguardia: La poesía de Antonio Espina". *Ínsula* 46.529 (1991): 21-2.

GULLÓN, Ricardo: "La invención del '98". *Cuadernos Hispanoamericanos* 76 (1968): 150-159.

—. "La polémica entre modernismo y generación del 98". *Actas del Congreso Internacional sobre el Modernismo Español e Hispanoamericano*. Ed. Guillermo Carnero. Córdoba: U. de Córdoba, 1985.

GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael: "Ciudad y literatura: Ejemplos hispanoamericanos." *Kunst und Kommunikation: Betrachtungen zum Medium Sprache in der Romania*. Eds. María Lieber y Willi Hirdt. Stauffenburg: Tubinga, 1997.

—. *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*. 2ª ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1988.

GUTIÉRREZ SOLANA, José: *Madrid callejero*. Ed. Teodoro S. Sanchís. Madrid: Castalia, 1995.

—. *Madrid, escenas y costumbres*. Madrid: Imprenta Artística Española, 1913-1918.

HARDING, Desmond D.: *Writing the City: Urban Visions and Literary Modernism*. Nueva York: Routledge, 2003.

HARRIS, Derek, (ed.): *The Spanish avant-garde*. Manchester: Manchester UP, 1995.

HARVEY, David: *Consciousness and the urban experience: studies in the history and theory of capitalist urbanization*. Baltimore: John Hopkins U P, 1985.

—. *The urban experience*. Baltimore: Johns Hopkins U P, 1989.

HAUSER, Arnold: "El impresionismo". *Historia social de la literatura y el arte*. Vol. 2. 3ª ed. Madrid: Guadarrama, 1964.

HENN, David D.: "Social and Artistic Criticism in the Novels of Andrés Carranque de Ríos". *Hispanófila* 54 (1975) 17-30.

—. "La gran ciudad falsa: *Cinelandia* de Ramón Gómez de la Serna". *Cuadernos Hispanoamericanos* 350 (1979): 377-87.

HERNÁNDEZ, Floreal: *Morir en Isla Vista*. Zaragoza: Las Tres Sorores, 1999.

HERNÁNDEZ, Pelayo: *Ideario etimológico de Ramón Pérez de Ayala*. Madrid: Porrúa Turanzas, 1982.

HERNANDO, César de Vicente: "Representaciones de la vanguardia: *La Venus mecánica* y *Metrópolis*". *La otra cara del 27: la novela social española: 1923-1939*. *Letras Peninsulares* 6.1 (1993): 109-25.

HERNANDO, Miguel Ángel: "La estética de fin de siglo: Modernismo literario hispánico y características vinculadas a su marco". *Libros del 98: dos orillas para un siglo*. Valladolid: Junta de Castilla y León, 1998.

HERRERA, Javier: *Picasso, Madrid y el 98: la revista "Arte Joven"* . Madrid: Cátedra, 1997.

HERRERA PETERE, José: *Acero de Madrid, epopeya*. Madrid: Editorial Nuestro Pueblo, 1938.

HERRERO VECINO, Carmen: "El cosmopolitismo de Ramón Gómez de la Serna: *El novelista*". *Ciudades vivas/ciudades muertas: Espacios urbanos en la literatura y el folklore hispánicos*. 1999. 147-155.

HERZBERGER, David: "Reading Fiction through Literary Historiography (or Vice Versa?)". *Today: Essays on Literature, Culture, Society*. 1995

HICKEY, Leo: "Presupposition and Implicature in *Madrid, de corte a checa*". *Bulletin of Hispanic Studies* LXXIII (1996): 419-435.

HIDALGO MONTEAGUDO, Ramón: *Madrid literario*. Madrid: La Librería, 1997.

HINTERHÄUSER, Hans: *Fin de siglo: figuras y mitos*. 1977. Trad. María Teresa Martínez. Madrid: Taurus, 1980.

HOLQUIST, Michael: *Dialogism: Bakhtin and His World*. Londres: Routledge, 1990.

HOYOS Y VINENT, Antonio: *El primer estado (actuación de la aristocracia antes de la revolución, en la revolución y después de ella)*. Madrid: Renacimiento, 1931.

HOWE, Irving: *Literary Modernism*. Greenwich: Fawcett, 1967.

HUBNER, Daniel: "Rafael Cansinos-Asséns y *El movimiento V.P.*: entre la novela lírica y la Crónica humorística del ultraísmo en España". *Cuadernos de Investigación Filológica* 17. 1-2 (1991): 157-68.

HUYSSEN, Andreas*: En busca del futuro perdido*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.

—. "Modernist Miniatures: Literary Snapshots of Urban Spaces". *PMLA* 122.1 (2007): 27-42.

IBARRURI, Dolores: *Speeches and Articles*. Londres: Lawrence and Wishart, 1938.

IGLESIAS, Carmen: *El pensamiento de Pío Baroja: ideas centrales*. México: Robredo, 1963.

INFANTE, Ángel Gustavo: "Ciudad textual: el referente urbano en tres novelas de la década del cuarenta." *Revista Iberoamericana* 60.166-7 (1994): 219-231.

INSÚA, Alberto: *El negro que tenía el alma blanca*. 1922. Edición, introducción y notas de Santiago F. Llorens. Madrid: Castalia, 1998.

—. *Memorias*. Madrid: Tesoro, 1952.

IRIGARAY, Luce: "La marché des femmes". *Cesexe qui n'est pas un*. París: Les editions de Minuit, 1997. 167-85

IZCARAY, Jesús: "Los niños de Madrid juegan a la guerra". Ed. Josep Maria Figueres. *Madrid en guerra. Crónica de la batalla de Madrid, 1936-1939*. Madrid: Destino, 2006.

JACKSON, Gabriel: *The Spanish Republic and the Civil War, 1931-1939*. Princeton: Princeton UP, 1965.

JARNÉS, Benjamín: *Locura y muerte de Nadie*. Madrid: Ediciones Oriente, 1929.

JAYE, Michael C. y CHALMERS WATTS, Ann, (eds.): *Literature & the Urban Experience: Essays on the City and Literature*. New Brunswick: Rutgers UP, 1981.

JIMÉNEZ MILLÁN, Antonio, (ed.): *Madrid entre dos siglos: modernismo, bohemia y paisaje urbano*. Torremolinos: Revista Litoral, 1998.

JOHNSON, Roberta: "Belarmino y Apolonio a la luz de la novela filosófica de la Generación del 98". *Actas del X Congreso de la Asociación de Hispanistas*. Barcelona: Promociones y Pubs. Universitarias, 1992. 19-24.

—. *Crossfire: philosophy and the novel in Spain, 1900-1934*. Lexington: U P of Kentucky, 1993.

—. "Filosofía y novelística en *La voluntad*". *Anales azorinianos* 3 (1986): 131-9.

—. *Gender and nation in the Spanish modernist novel*. Nashville: Vanderbilt U P, 2003.

—. "*La voluntad* de Azorín: Schopenhauer bajo prueba". *Anales de Literatura Española*. 12 (1996): 161-74.

JOVER ZAMORA, José M.: "Aspectos de la civilización española en la crisis de fin de siglo". *Vísperas del 98. Orígenes y antecedentes de la crisis del 98*. Ed. Juan Pablo Fusi y Antonio Niño. Madrid: Biblioteca Nueva, 1997.

JULIÁ DÍAZ, Santos: *Madrid, 1931-1934: de la fiesta popular a la lucha de clases*. Madrid: Siglo Veintiuno, 1984.

JULIÁ DÍAZ, Santos, RINGROSE, David y SEGURA, Cristina: *Madrid: Historia de una capital*. 5ª ed. Madrid: Alianza, 2000.

KADLEC, David: *Mosaic Modernism. Anarchism, pragmatism, culture*. Baltimore: J Hopkins UP, 2000.

KATZNELSON, Ira: *Marxism and the City*. Nueva York: Oxford UP, 1993.

KRAUEL, Ricardo: "Diálogo entre cine y literatura en la narrativa juvenil ayaliana: El caso de «Polar, estrella»". *Romance Languages* 8 (1996): 528-31.

KRONIK, John W.: "Enrique Gómez Carrillo, Francophile Propagandist". *Symposium* 21 (1969): 50-60.

KROPOTKIN, Peter: "«Anarchism», from The *Encyclopaedia Britannica*." 1910. The *Conquest of Bread and Other Writings*. Ed. Marshall Shatz. Nueva York: Cambridge UP, 1995. 233-47.

—. *The Conquest of Bread and Other Writings*. Ed. Marshall Shatz. Cambridge U P, 1995.

LACARTA, Manuel: *Madrid y sus literaturas*. Madrid: Avapiés, 1986.

LAÍN ENTRALGO, Pedro, (ed.): *La edad de plata de la cultura española (1898-1936)*. Madrid: Espasa-Calpe, 1993.
LANDEIRA, Joy: *Ernestina de Champourcín: vida y literatura*. Ferrol: Sociedad de Cultura Valle-Inclán, 2005.
LANG, Fritz, director: *Metropolis* (película). 1927. Nueva York: Kino on Video, 2002.
LANZ, Juan J.: "Fragmento, perspectiva y conocimiento en *Locura y muerte de nadie*, de Benjamín Jarnés". *Ínsula* 673 (2003): 18-21
LAUNED CARRASQUER, Francisco: "Sender en la cruz del 27". *Letras Peninsulares* 6.1 (1993): 197-206.
LEFEBVRE, Henri: *The production of space*. Cambridge: Blackwell, 1991.
LEHAN, Richard: *The City in literature. An Intelectual and Cultural History.* Berkeley: U. de California P, 1998.
LENIN, Vladimir. *La guerra de guerrillas. Obras completas*. Tomo XI.
—. *Quiénes son los "amigos del pueblo" y cómo luchan contra los socialdemócratas (respuesta a los artículos de Rússkoie Bogtstvo contra los marxistas)*. Buenos Aires: Anteo, 1972.
LIDA, Clara: *Anarquismo y revolución en la España del XIX*. Madrid: Siglo XXI, 1972.
—. "Literatura anarquista y anarquismo literario". *Nueva Revista de Filología Hispánica* 19.2 (1970): 360-381.
LIMÓN, Mercedes: "Modernismo y ciudad en la novela española contemporánea". *Mester* 21.1 (1992): 101-17.
LINARES, Abelardo A.: "La sombra de Cansinos". *Ínsula* 38 (1983): 5.
LINDNER, Christoph: *Urban Space and Cityscapes: Perspectives from Modern and Contemporary Culture*. Nueva York: Routledge, 2006.
LISSORGUES, Yvan, (ed.): *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*. Barcelona: Anthropos, 1988.
LITVAK, Lily: *A dream of Arcadia: anti-industrialism in Spanish literature, 1895-1905*. Austin: U of Texas P, 1975.
—. "Diario de un enfermo: la nueva estética de Azorín." *La crisis de fin de siglo: Ideología y literatura*. Barcelona: Ariel, 1974. 273-82.
—. *España 1900: modernismo, anarquismo y fin de siglo*. Barcelona: Anthropos, 1990.
—. "La catedral inconclusa: Un análisis de *La voluntad* de Azorín como novela de tema religioso". *Explicación de Textos Literarios* 2 (1973): 67-73.

—. *La mirada roja: estética y arte del anarquismo español (1880-1913)*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1988.
—. *Musa libertaria*. Barcelona: Antoni Bosch, 1981.
—. *Transformación industrial y literatura en España (1895-1905)*. Taurus: Madrid, 1980.
LÓPEZ FERNÁNDEZ, Antonio: *Defensa de Madrid: Relato histórico*. México: A. P. Márquez, 1945.
LÓPEZ MOLINA, Luis: "*La abandonada en el Rastro*: Un relato ramoniano arquetípico". *Lucanor* 11(1994): 103-27.
LÓPEZ SERRANO, Fernando: *Madrid, figuras y sombras: de los teatros de títeres a los salones de cine*. Madrid: Editorial Complutense, 1999.
LORENZO, Anselmo: *El proletario militante*. Prólogo, notas y cronología de José Álvarez Junco. Madrid: Alianza, 1974
—. *El proletariado militante: memorias de un Internacional*. Tolosa: C.N.T. Francia, 1946-7.
LOUBES, Jean N. y LEÓN ROCA, J. Luis: *Vicente Blasco Ibáñez. Diputado y novelista. Estudio e ilustración de su vida política*. Toulouse: U. de Toulouse, 1972.
LOUGH, Francis: "Política y estética en una novela de avanzada". "Estudio introductorio a *Siete domingos rojos*". *Siete domingos rojos*. Zaragoza: Larumbe, 2004.
LOZANO MARCO, Miguel Ángel: *Del relato modernista a la novela poemática: La narrativa breve de Ramón Pérez de Ayala*. Alicante: U. de Alicante, 1983.
—. "El naturalismo radical: Eduardo López Bago: Un texto desconocido de Alejandro Sawa." *Anales de Literatura Española* 2 (1983):341-360.
—. "Schopenhauer en Azorín: La necesidad de una metafísica". *Anales de Literatura Española* 12 (1996): 203-15.
—. "Una visión simbolista del espacio urbano: La ciudad muerta". *Literatura y espacio urbano*. Alicante: CAM, 1993. 60-73.
LUCKÁCS, Georg: *Histoire et conscience de classe*. París: Minuit, 1960.
—. *Realism in Our Time: Literature and the Class Struggle*. Trad. John y Necke Mander. *A Critical Anthology. Theory of the Novel. A Historical Aproach*. Ed. Michael McKeon. Baltimore: J Hopkins UP, 2000. 759-783.
—. *Sociología de la literatura*. Barcelona: Península, 1968.
MACHADO, Manuel: *Alma*. Madrid: Cátedra, 1988.

MACKLIN, John: "Las cumbres del modernismo: aproximación a la novela finisecular española". *¿Qué es el modernismo? Nueva encuesta, nuevas lecturas*. Boulder: Soc. of Spanish and Spanish-American Studies, 1993. 165-98.

—. "Pérez de Ayala y la novela modernista europea". *La novela lírica, I: Azorín, Gabriel Miró; II: Pérez de Ayala, Benjamín Jarnés*. Madrid: Taurus, 1983.

MAINER, José-Carlos: *Años de vísperas: la vida de la cultura en España, 1931-1939*. Madrid: Espasa, 2006.

—. *Falange y literatura*. Barcelona: Labor, 1971.

—. et al. eds. *La crisis de fin de siglo: Ideología y literatura. Estudios en memoria de R. Pérez de la Dehesa*. Barcelona: Ariel, 1975.

—. *La Edad de Plata (1902-1931): ensayo de interpretación de un proceso cultural*. Barcelona: Asenet, 1975.

—. *Ramón J. Sender, in memoriam: antología crítica*. Zaragoza: Diputación General de Aragón, 1983.

MANGINI, Shirley: *Las modernas de Madrid: las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*. Barcelona: Península, 2001.

MARTÍN, Francisco José: "El horizonte de la desdicha (El problema del mal y el ideal ascético en Azorín)". *Anales de Literatura Española* 12 (1996): 175-201.

MARTÍN, Marina: "Discurso vanguardista y deshumanización en *Cazador en el alba*". *Hispanic Journal* 9. 2 (1988): 89-97.

MARTÍN FERNÁNDEZ, Alberto: "Primer paseo por el Madrid liberado con la emoción en los ojos y en el alma". Ed. Josep Maria Figueres. *Madrid en guerra. Crónica de la batalla de Madrid, 1936-1939*. Madrid: Destino, 2006. 679-690.

MARTÍNEZ CACHERO, José: "Entre obispos cursis y clérigos patanes...": El componente católico de *La voluntad*. *Ínsula* 48.556 (1993): 31-32.

MARTÍNEZ CARBAJO, Paloma: "La (des)composición del espacio matritense: del 98 a *Tiempo de silencio*". *Nuevas perspectivas sobre el 98*. 1999.

MARTÍNEZ LAINEZ, Fernando: "El sentimiento político de Pío Baroja". *Revista de Occidente* 21(1968):185-203.

MARTÍNEZ PALACIO, Javier: "Baroja y un personaje de acción: Roberto Hasting". *Ínsula* 27.308 (1972):10.

MARTÍNEZ RUIZ, José: *Anarquistas literarios*. 1895. *Obras completas*. Vol. 1. Madrid: Aguilar, 1947.
—. *Antonio Azorín*. Ed. Manuel Pérez López. Madrid: Cátedra, 1991.
—. *Bohemia*. 1897. *Obras completas*. Vol. 1. Madrid: Aguilar, 1947.
—. *Buscapiés. Sátiras y críticas*. 1894. *Obras completas*. Vol. 1. Madrid: Aguilar, 1947.
—. *Diario de un enfermo*. 1901. *Obras completas*. Vol. 1. Madrid: Aguilar, 1947.
—. *La crítica literaria en España*. 1895. *Obras completas*. Vol. 1. Madrid: Aguilar, 1947.
—. *La generación del 98*. Madrid: Anaya, 1961.
—. *La voluntad*. 5ª ed. Madrid: Castalia, 1989.
—. *Las confesiones de un pequeño filósofo*. Buenos Aires: Austral, 1944.
—. *Madrid*. 1959. Madrid: Biblioteca Nueva, 1995.
—. *Notas sociales*. 1895. *Obras completas*. Vol. 1. Madrid: Aguilar, 1947.
MARTÍNEZ SARRIÓN, Antonio: "Revisiones del '98: Azorín y Madrid". *Revista de Occidente* 95 (1989): 81-97.
MARX, Karl y ENGELS, Friedrich: *Obras escogidas II*. Moscú: Progreso, 1973-1974.
MAS FERRER, Jaime: "El arte de novelar de Antonio Espina: teoría y práctica". *Ínsula* 46. 529 (1991): 27-9.
MATTALIA, Sonia: "Sueño y desilusión de la modernidad. Imágenes de la ciudad en el fin de siglo latinoamericano". *Esplendores y miserias del siglo XIX: cultura y sociedad en América Latina*. Comp. Beatriz González Stephan, et al. Caracas: Monte Ávila, 1995.
MAY, Brian: "Ford Madox Ford and the Politics of Impressionism". *Essays in Literature* 21.1 (1994): 82-96.
MCDERMOTT, Patricia: "Modernismo frente a Noventayocho: según las revistas de la época". *¿Qué es el modernismo? Nueva encuesta, nuevas lecturas*. Boulder: Soc. of Spanish and Spanish-American Studies, 1993. 165-98.
MCGUINNESS, Patrick, (ed.): *Symbolism, Decadence and the Fin de siècle. French and European Perspectives*. Exeter: U of Exeter, 2000.
MCKEON, Michael, (ed.): *A Critical Anthology. Theory of the Novel. A Historical Aproach*. Baltimore: J Hopkins UP, 2000. 733-802.
MELLIZO, Carlos C.: "Cine y literatura en los años treinta (Sobre una novela de Agustín de Foxá)". *Cine-Lit, II: Essays on Hispanic Film and Fiction* (1995). 186-191

MENDELSON, Jordana: *Los laboratorios de la propaganda: artistas y revistas durante la Guerra Civil española Revistas y Guerra 1936-1939*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2007.

MERRIFIELD, Andy: *Metromarxism. A Marxist Tale of the City.* Nueva York: Routledge, 2002.

MESONERO ROMANOS, Ramón de.: *Obras*. Madrid: Oficinas de la ilustración española y americana, 1881.

MONTERO ALONSO, José: *Diccionario de Madrid: historia, personajes, monumentos, instituciones, calles, literatura, teatro, cine, periodismo, arte, gastronomía, deportes, toros, fiestas populares*. Madrid: Rubiños, 1997.

MONTERO PADILLA, José: *Literatura y vida en Madrid. De Tomás Luceño a Enrique Jardie Poncela*. Madrid: Rubiños, 1999.

MORAL RUIZ, Carmen del.: "Baroja y la guerra de Cuba". *Ínsula* 27.308 (1972): 11-12.

—. *La sociedad madrileña. Fin de siglo y Baroja*. Madrid: Turner, 1974.

MOSSE, George L.: *Masses and man: nationalist and Fascist perceptions of reality*. Nueva York: H. Fertig, 1980.

—. *The fascist revolution: toward a general theory of fascism*. Nueva York: H. Fertig, 1999.

MUMFORD, Lewis: *The Story of Utopias*. Londres: Harrap, 1923.

—. *The City in History. Its Origins, Its Transformations, and Its Prospects*. Nueva York: Harcurt, 1961.

MÜRGER, Henry: *Vie de Bohème*. Trad. Norman Cameron. Londres: The Folio Society, 1960.

MYERS, Eunice: "Tradition and Modernity in Ramón Pérez de Ayala's Views on Literary Criticism". *Crítica Hispánica* 2 (1980): 157-66.

NAVAJAS, Gonzalo: *Mímesis y cultura en la ficción: teoría de la novela*. Londres: Tamesis Books, 1985.

—. *Teoría y práctica de la novela española posmoderna*. Barcelona: Ediciones del Mall, 1987.

NAVARRO, María José: "*Declaración de un vencido*: Autobiografía por personaje interpuesto". *Escritura autobiográfica: Actas del II seminario internacional del instituto de semiótica literaria y teatral*. Madrid: Visor, 1993. 303-09.

NAVARRO VERA, José Ramón: "Transformaciones urbanas y literatura: de Baudelaire a Le Corbusier". *Literatura y espacio urbano*. Alicante: CAM, 1993. 144-53.

NAVASCUÉS PALACIO, Pedro: *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1973.

NELKEN, Margarita: *La trampa del arenal*. Edición, introducción y notas de Ángela Ena Bordonada. Madrid: Castalia, 2000.

NERVO, Amado: *Artículos-Crónicas. Obras completas*. Vol. 1. Ed. Francisco González Guerrero y Alfonso Méndez Plancarte. 4ª ed. Madrid: Aguilar, 1967.

NICHOLSON, Helen S.: *The Novel of Protest and the Spanish Republic*. Tucson: U of Arizona, 1939.

NONOYAMA, Michiko: *El anarquismo en las obras de Ramón J. Sender*. Madrid: Playor, 1979.

—-."La visión del anarquismo español en *Siete domingos rojos*". Newark: Juan de la Cuesta, 1987.

NÚÑEZ REY, Concepción: Introducción. *Carmen de Burgos (Colombine). La flor de la playa y otras novelas cortas*. Madrid: Castalia, 1989.

O'BYRNE CURTIS, Margarita: "Madrid o la locura del texto urbano: La representación de la ciudad en la narrativa galdosiana". *Studies in Honor of Gilberto Paolini*. Newark: Juan de la Cuesta, 1996.

OLTRA TOMÁS, José Miguel: "A propósito de la intención del estilo. Estudio introductorio a *Siete Domingos rojos*". *Siete domingos rojos*. Zaragoza: Larumbe, 2004.

ORTEGA, Julio. "La escritura plural (Notas sobre tradición y surrealismo)". *Revista Iberoamericana* 37 (1971): 599-618.

ORTEGA Y GASSET, José: "Ensayo de estética a manera de prólogo". *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid: Alianza, 1993.

—. "España como posibilidad." *Obras completas*. Tomo I. Madrid: Alianza, 1983.

—. *La deshumanización del arte*. 1925. *Obras completas*. Vol. III. Madrid: Revista de Occidente, 1957.

—. "Observaciones". *Obras completas*. Tomo I. Madrid: Alianza, 1983.

ORTIZ, Fernando: "Raro, pero no olvidado". *Ínsula* 38. 444-445 (1983): 4.

OTEO SANS, Ramón: *Cansinos-Asséns: entre el modernismo y la vanguardia*. Alicante: Aguaclara, 1996.

OUIMETTE, Víctor: "Instinto ético y moralidad social en *Aurora Roja*". *Hispanic Journal* 6.1 (1984): 81-100.

OXFORD, Jeffrey T.: *Vicente Blasco Ibáñez. Color Symbolism in Selected Novels*. Nueva York: Peter Lang, 1997.

PAOLINI, Gilbert: "Alejandro Sawa, *Crimen legal* y *La antropología criminal*". *Crítica Hispánica* 6.1 (1984): 47-59.

—. "Ambición, pasión y muerte en una novela de A. Sawa: Análisis de patología femenil". *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Madrid: Istmo, 1986. 391-9.

—. "Noche*, novela de Alejandro Sawa, en el ambiente científico de la década de 1880"*. Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo 60 (1984): 321-338.

PARAJÓN, Mario: *Cinco escritores y su Madrid: Galdós, Azorín, Baroja, Rubén Darío y Ramón*. Madrid: Prensa Española, 1978.

PARSONS, Deborah L.: *A Cultural History of Madrid*. Oxford: Berg, 2003.

PAVIS, Patrice: *Dictionary of Theatre. Terms, Concepts, and Analysis*. Toronto: U. de Toronto, 1998.

PERA, Cristóbal: *Modernistas en París: el mito de París en la prosa modernista hispanoamericana*. Nueva York: P. Lang, 1997.

PERCIVAL, Anthony A.: "El cuento de la Guerra Civil española: del neorealismo al 'posmodernismo' (Valor y miedo de Arturo Barea y Largo noviembre de Madrid de Juan Eduardo Zúñiga)". *War and Revolution in Hispanic Literature*. 1990. 143-149

PÉREZ, Janet y AYCOCK, Wendell: *The Spanish Civil War in literature*. Lubbock: Texas Tech U P, 1990.

PÉREZ DE AYALA, Ramón: *Las máscaras. Obras completas*. Vol. XI. Tomo II. Madrid: Renacimiento, 1924.

—. *Troteras y danzaderas*. 1913. Ed. Andrés Amorós. Madrid: Castalia, 1991.

PÉREZ DE LA DEHESA, Rafael: "Azorín en la prensa anarquista de fin de siglo". *Cuadernos Americanos* 173 (1970): 111-18.

—. *El grupo Germinal: una clave del 98*. Madrid: Taurus, 1970.

PÉREZ ESCRICH, Enrique: *El frac azul*. Madrid: Manini, 1864.

PÉREZ GALDÓS, Benito: *Fortunata y Jacinta. Obras completas*. Vol. 5. Madrid: Aguilar, 1961.

—. *La desheredada. Obras completas*. Vol. 4. Madrid: Aguilar, 1960.

—. *La fontana de oro. Obras completas*. Vol. 4. Madrid: Aguilar, 1960.

—. *Miau. Obras completas*. Vol. 5. Madrid: Aguilar, 1961.

—. *Misericordia. Obras completas*. Vol. 5. Madrid: Aguilar, 1961.

PHILLIPS, Allen: *Alejandro Sawa. Mito y realidad*. Madrid: Turner, 1976.

—. *En torno a la bohemia madrileña, 1890-1925: testimonios, personajes y obras*. Madrid: Celeste, 1999.

—. *"Poetas del día" "El liberal" (1908-1909)*. Barcelona: Anthropos, 1989.

—. *Temas del modernismo hispánico y otros estudios*. Madrid: Gredos, 1974.

PIKE, Burton: *The Image of the City in Modern Literature*. Princeton: Princeton UP, 1981.

PORLAN, Alberto: "Últimas indagaciones en torno a la verdadera personalidad de Silvestre Paradox". *Cuadernos Hispanoamericanos 265.67 (1972):537-61*.

PRADA, Juan Manuel: *Las máscaras del héroe*. Madrid: Valdemar, 1997.

PRESTON, Paul. *The coming of the Spanish Civil War: reform, reaction, and revolution in the Second Republic*. Nueva York: Barnes & Noble, 1978.

PRIETO DE PAULA, Ángel L.: "La novela de José Martínez Ruiz: Voluntad, ataraxia, abulia". *Ínsula* 48.556 (1993): 15-16.

PUÉRTOLAS VILLANUEVA, Soledad: *El Madrid de la Lucha por la vida*. Madrid: Helios, 1971.

QUIRÓS, Constancio Bernaldo de y LLANAS AGUILANIEDO, José Mª: *La mala vida en Madrid. Estudio psicosociológico con dibujos y fotografías del natural*. Ed. Justo Broto Salanova. Huesca: Egido, 1898.

RALLE, Michel: "La sociabilidad obrera en la sociedad de la *Restauración*". *Estudios de historia social* 50-51 (1989): 145-99.

RAMA, Ángel: *La ciudad letrada*. Hanover: Del Norte, 1984.

RAMOS, Carlos: *Ciudades en mente*. Sevilla: Genesián, 2002.

RAMOS-GASCÓN, Antonio: "La revista *Germinal* y los planteamientos estéticos de la gente nueva". *La crisis de fin de siglo: Ideología y literatura*. Barcelona: Ariel, 1974. 124-42.

RAWLINSON, Mary C.: "Proust's Impressionism". *L'Espirit Créateur* 24.2 (1984): 80-91.

RÉPIDE, Pedro de.: *Las calles de Madrid*. Ed. Federico Romero. Madrid: Aguado, 1971.

RESINA, Joan Ramón: *Iberian cities*. Nueva York: Routledge, 2001.

REVILLA GONZÁLEZ, Fidel, et al.: *Recorridos didácticos por Madrid. Madrid literario*. Madrid: La Librería, 1992.

REYES CANO, Rogelio R.: "Viaje y literatura en el 'fin de siglo' español: El viaje urbano de los bohemios". *Bohemia y literatura: de Bécquer al modernismo*, 1993.

RICCI, Cristián H.: "Aspectos modernistas en la representación citadina: Madrid en *Silvestre Paradox* (1901) de Pío Baroja". *España Contemporánea*. Primavera Vol. XVII.1 (2004): 45-66.

—. "Itinerarios de la bohemia madrileña: Vía Crucis, cabaret y Viaducto". *Letras Peninsulares* 18.1 (2006): 81-98.

—. "«La conquista de Madrid» en las novelas escritas entre 1900 y 1938". *Madrid en la literatura y en las artes*. Eds. Teresa Valdivieso and Enrique Fornells. Phoenix: Orbis Press, 2006. 95-104.

—. "*La miseria de Madrid* del guatemalteco Enrique Gómez Carrillo: esperpento, dandismo y bohemia". *Chasqui* 34.2 (2005): 62-77.

—. "*La voluntad* y el anarquismo literario del Martínez Ruiz modernista". *Cuadernos de Investigación Filológica* 29-30 (2003-4): 95-112.

RIECHEL, D. C.: "Monet and Keyserling. Toward a Grammar of Literary Impressionism". *Colloquia Germanica* 13.3 (1980): 193-219.

RIMMON-KENAN, Shlomith: *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. Nueva York: Routledge, 1983.

ROCA FRANQUESA, José Mª: "Notas sobre el credo crítico-estético de Ramón Pérez de Ayala". *Homenaje a Ramón Pérez de Ayala*. Oviedo: U. de Oviedo, 1980. 189-230.

RODÓ, José Enrique: *Ariel*. México: Editora Nacional, 1966.

RODRÍGUEZ, Alfred: "Baroja's Faustian Parody". *Discurso Literario* 6.2 (1989): 477-485.

RODRÍGUEZ AGUILERA, Cesáreo: "Surrealismo antiguo y moderno". *Papeles de Son Armadans* 77 (1975): 227-46.

RODRÍGUEZ BERNARD, Antonio: "Alejandro Sawa: La disidencia maldita". *Quimera* 82 (1988): 13-17.

RODRÍGUEZ-PUÉRTOLAS, Julio: *Literatura fascista española*. 2 Vols. Madrid: Akal, 1986.

ROGG, Fay R.: "La ciudad y los solares: La visión barojiana de la condición humana". *Ínsula* 27.308 (1972):12-13.

ROJO, Vicente: *Así fue la defensa de Madrid*. México: Era, 1967.

ROMERA, José, et. al., (eds.): *Escritura autobiográfica. Actas del II Seminario internacional del Instituto de semiótica literaria y teatral*. Madrid: Visor, 1992.

ROMERO, José Luis: *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1976.

ROUSSEAU, Jean Jacques: *El contrato social*. Madrid: Alianza, 1998.

ROVIRA, José Carlos, (ed.): *Escrituras de la ciudad*. Madrid: Palas Atenea, 1999.

ROVIRA, José Carlos y NAVARRO, José Ramón, (eds.): *Actas del I Coloquio Internacional «Literatura y Espacio Urbano»*. Alicante: CAM, 1994.

RUBIA BARCIA, José: "El esperpento. Su signo universal". *Suma valleinclaniana*. Barcelona: Anthropos, 1992. 127-50.

RUIZ ALBÉNIZ, Víctor: *¡Aquel Madrid! (1900-1914)*. Madrid: Artes Gráficas, 1944.

SAARINEN, Eliel: *The City. Its Growth. Its Decay. Its Future*. 2ª ed. Nueva York: Reinhold, 1945.

SAGARÓ FACI, Matilde, et. Al, (eds.): *Biografía literaria de Madrid*. Madrid: El Avapiés, 1993.

SAINZ DE MEDRANO, Luis: *Madrid y la literatura hispanoamericana*. Edición especial de *Anales de literatura Hispanoamericana*. 22 (1993): 9-300.

SÁINZ DE ROBLES, Federico Carlos: *Cielo y tierra de Madrid: historias a escala reducida*. Madrid: Artes Gráficas Municipales, 1969.

SALAS VIU, Vicente: *Las primeras jornadas, y otras narraciones de la guerra española*. Santiago de Chile: Zigzag, 1940.

SALAÜN, Serge, y SERRANO, Carlos: *1900 en España*. Madrid: Espasa Calpe, 1991.

SAN ANTONIO GÓMEZ, Carlos de: *El Madrid del 27: arquitectura y vanguardia, 1918-1936*. Madrid: Consejería de Educación, Comunidad de Madrid, 2000.

SÁNCHEZ, Alberto: "Sobre la Escuela de Vallecas". *Benjamín Palencia y el origen de la poética de Vallecas*. Dir. y coord. Paloma Esteban Leal y Mercedes Marfagón Sanz. Toledo: Caja Castilla La Mancha, 2007. 31-36

SÁNCHEZ ARANDA, José Javier: *Historia del periodismo español: desde sus orígenes hasta 1975*. Pamplona: U. de Navarra, 1992.

SÁNCHEZ BARBUDO, Antonio: *Sueños de grandeza*. 1938. Barcelona: Anthropos, 1994.
SÁNCHEZ DE HORCAJO, J. J.: *Los teatros madrileños: un estudio sociológico*. Madrid: Ediciones Libertarias, 1999.
SÁNCHEZ MARTÍN, Antonio: *Ideología, política y literatura en el primer Azorín, 1893-1905*. Madrid: Endymión, 1997.
SANTIÁÑEZ, Nil: "El fascista y la ciudad". *Madrid, de Fortunata a la M-40: un siglo de cultura urbana*. Eds. Edward Baker y Malcolm Compitello. Madrid: Alianza, 2003. 197-237.
SANZ GARCÍA, José María: *Madrid, ¿capital del capital español? Contribución a la geografía urbana y a las funciones geoeconómicas de la villa y corte*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1975
SAWA, Alejandro: *Crimen legal*. Madrid: Juan Muñoz, 1886.
—. *Declaración de un vencido*. (1887). *Criadero de curas*. (1888). Ed. Francisco Gutiérrez Carbajo. Madrid: BAE, 1999.
—. "Hay que insistir". *Germinal* 1903: 4.
—. *Iluminaciones en la sombra*. 1910. Ed. Iris M. Zavala. Madrid: Alhambra, 1977.
—. *Noche*. Madrid: Renacimiento Literario, 1888.
—. "Un destino". *Breve antología de artículos*. Ed. Iris Zavala. Madrid: Alhambra, 1977.
—. "Una carta". *Breve antología de artículos*. Ed. Iris Zavala. Madrid: Alhambra, 1977.
SCHNEIDER, Marshall: "Politics, Aesthetics and Thematic Structure in Two Novels of Ramón J. Sender". *Hispanic Journal* 4.2 (1983): 29-41.
SECO SERRANO, Carlos: *Estudios sobre el reinado de Alfonso XIII*. Madrid: Real Academia de la Historia, 1998.
—. *La España de Alfonso XIII: el estado y la política, 1902-1931*. Madrid: Espasa Calpe, 1995.
SEGARRA, Agustí: *Federico Urales y Ricardo Mella, teóricos del anarquismo español*. Barcelona: Anagrama, 1977.
SENDER, Ramón José: *Contraataque*. Madrid-Barcelona: Editorial Nuestro Pueblo, 1938.
—. *Crónica del pueblo en armas*. Madrid: Ediciones Españolas, 1937.
—. *O. P. (Orden público)*. Madrid: Cenit, 1931.
—. *Siete domingos rojos*. Barcelona: Colección Balagué, 1932.
—. *Siete domingos rojos*. Buenos Aires: Proyección, 1970.

—. *Siete domingos rojos*. 1932. Zaragoza: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2004.

—. *Teatro de masas; ensayos*. Valencia: Orto, 1932.

SERRANO, Carlos: *El nacimiento de Carmen*. Madrid: Taurus, 1999.

SHAW, Donald: *¿Qué es el modernismo? Nueva encuesta, nuevas lecturas*. Boulder: Soc. of Spanish and Spanish-American Studies, 1993. 165-98.

SHARPE, William y WALLOCK, Leonard, (eds.): *Visions of the modern city: essays in history, art, and literature*. Baltimore : Johns Hopkins U P, 1987.

SIERRA, Marta M.: "Maquinas, ficciones y sociedades secretas: Caterva y La ciudad ausente". *Revista Iberoamericana* 71. 211 (2005): 521-37.

SILVA, José Asunción: *De sobremesa*. Estudio preliminar, bibliografía y notas: María Minellono. Buenos Aires: Losada, 1992.

SIMMEL, Georg: "The Metropolis and Social Life". *On Individuality and Social Forms. Selected Writings*. Ed. Donald Levine. Chicago: U. de Chicago P, 1971.

SMITH, Paul Julian: *The moderns: time, space, and subjectivity in contemporary Spanish culture*. Nueva York: Oxford U P, 2000.

SOBEJANO, Gonzalo: "El lenguaje en la novela naturalista". *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*. Ed. Yvan Lissorgues. Barcelona: Anthropos, 1988.

—. "«Epater le bourgeois» en la España literaria de 1900". *Forma literaria y sensibilidad social*. Madrid: Gredos, 1967.

—. "La calle de Valverde en el linaje de las novelas de la vida literaria". *Paraninfo de la Universidad de Valencia*. Valencia: U. de Valencia, 1993. 514-528.

—. *Nietzsche en España*. Madrid: Gredos, 1967.

—. "Solaces del yo distinto: Estimación de *Juventud, egolatría*". *Ínsula*. 27.308 (1972): 1, 28-29.

SORIANO MOLLÁ, Dolores T.: *Ernesto Bark. Un propagandista de la modernidad (1858-1924)*. Alicante: Textos Univeristaris, 1998.

SOUTHALL, Aidan: *The City in Time and Space*. Cambridge: Cambridge U P, 1998.

STEUDING, Hermann: *Mitología griega y romana*. Trad. J. Camón Aznar. Barcelona: Labor, 1953.

TATUM, Charles: "El anarquismo de Baroja". *Hispanófila* 64 (1978): 31-41.

TORRE, Guillermo de: "El universo novelesco de Pérez de Ayala". *Asomante* 20.1 (1964): 13-21.

TOMÁS, Facundo: Introducción. *La maja desnuda*. De V. Blasco Ibáñez. Madrid: Cátedra, 1998.

TRAPIELLO, Andrés: *Las armas y las letras: literatura y Guerra Civil, 1936-1939*. Barcelona: Península, 2002.

TRIGUEROS, Antonio y CHICHARRO CHAMORRO, Antonio: *Francisco Ayala, teórico y crítico literario*. Granada: Diputación de Granada, 1992.

TRIVIÑOS, Gilberto G.: "La novela de la creación humana del mundo: *Siete domingos rojos* de Ramón J. Sender". *Acta literaria* 18 (1993): 83-112.

TUÑÓN DE LARA, Manuel, (ed.): *Historia de España*. Barcelona: Labor, 1991.

—. *Introducción a la historia del movimiento obrero*. Barcelona: Nova Terra, 1966.

—. *La España del siglo XX*. Barcelona: Laia, 1974.

—. *Medio siglo de cultura española (1885-1936)*. Madrid: Tecnos, 1984.

—. *Movimiento obrero, política y literatura en la España contemporánea*. Madrid: Cuadernos para el Diálogo, 1974.

—. *Revolución burguesa, oligarquía y constitucionalismo (1834-1923). Historia de España*. Vol. 8. Barcelona: Labor, 1981.

TUSSEL GÓMEZ, Javier: *La segunda república en España. Elecciones y partidos políticos*. Madrid: Tecnos, 1970.

UGARTE, Manuel: *Escritores iberoamericanos de 1900*. México: Vértice, 1947.

UGARTE, Michael: *Madrid 1900: The Capital as Cradle of Literature and Culture*. Pennsylvania: Pennsylvania State U P. 1996.

UNRUH, Vicky: "«It's a Sin to Bring Down and Art Deco»: Sabina Bernam's Theater among the Ruins". *PMLA* 122.1 (2007): 135-150.

VALIS, Nöel: "Figura femenina y escritura en la España finisecular". *¿Qué es el modernismo?Nueva encuesta, nuevas lecturas*. Boulder: Soc. of Spanish and Spanish-American Studies, 1993. 165-98.

—. "Novel into Painting: Transition in Spanish Realism". *Anales Galdosianos* 20.1 (1985): 9-22.

VALLE-INCLÁN, Ramón del: *Luces de Bohemia: esperpento*. 1924. 2ª ed. Madrid: Espasa Calpe, 1961.

VÁSQUEZ, Félix Bello: *El pensamiento social y político de Pío Baroja*. Salamanca: U. de Salamanca, 1990.

VÁSQUEZ, Mary S.: "Dos textos bélicos de Ramón J. Sender: *Crónica del pueblo en armas* y *Contraataque*." *Ojáncano* 17 (1999): 65-89.

—. "Estrategias de guerra". *Alazet* 4 (1992): 215-30.

—. Ed. *Homenaje a Ramón J. Sender*. Newark: Juan de la Cuesta, 1987.

—. "Ramón Sender and Wartime Defenses: *Contraataque* as Fictive Autobiography". *Critical Essays on the Literatures of Spain and Spanish America*. 1991. 225-233

VÁZQUEZ MEDEL, Manuel Ángel, (ed.): *Francisco Ayala y las vanguardias*. Sevilla: Alfar, 1998.

VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel: *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*. Barcelona: Mondadori, 2001.

VELASCO ZAZO, Antonio: *Panorama de Madrid. Los teatros*. Madrid: V. Suárez, 1948.

—. *Panorama de Madrid. Florilegio de los cafés*. Madrid: V. Suárez, 1943.

—. *Tertulias literarias*. Madrid: V. Suárez, 1952.

VERLAINE, Paul: *Los poetas malditos*. Trad. M. Bacarisse. Madrid: Mundo Latino, 1921.

VIDAL, Hernan, (ed.): *Fascismo y experiencia literaria: reflexiones para una recanonización*. Miniápolis: Society for the Study of Contemporary Hispanic and Lusophone Revolutionary Literatures, 1985.

VILLANUEVA, Darío, (ed.): *La novela lírica, I: Azorín, Gabriel Miró; II: Pérez de Ayala, Benjamín Jarnés*. Madrid: Taurus, 1983.

VILLENA, Luis Antonio de: *Biografía del fracaso: perseverancia y validez de un mito contemporáneo*. Barcelona: Planeta, 1997.

VINCÉNS, Juan: *L'Espagne vivante, le peuple a la conquete de la culture*. París: Editions sociales internationales, 1938

VV. AA. *Revistas y Guerra 1936-1939*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2007.

—. *Benjamín Palencia y el origen de la poética de Vallecas*. Dir. y coord. Paloma Esteban Leal y Mercedes Marfagón Sanz. Toledo: Caja Castilla La Mancha, 2007.

YAEGER, Patricia: Número monográfico: "Cities". *PMLA*. 122.1 Enero, 2007.

WEIR, David: *Anarchy and Culture. The Aesthetic Politics of Modernism*. Massachusetts: U. de Massachusetts P, 1997.

WILLIAMS, Raymond: *The Country and the City*. Nueva York: Oxford UP, 1973.

WIRTH, Louis: "Urbanism as a Way of Life". *American Journal of Sociology* 44 (1938): 1-24.

WIRTH-NESHER, Hana: *City codes: reading the modern urban novel*. Nueva York: Cambridge UP, 1996.

ZAHAREAS, Anthony: "El esperpento como proyecto estético". *Ínsula* 46 (1991): 20-22.

ZAMACOIS, Eduardo: *El asedio de Madrid*. Barcelona, Ediciones Mi Revista, 1938.

—. *Mis contemporáneos I. Vicente Blasco Ibáñez*. Madrid: Hernando, 1910.

ZAMORA, Carlos: "La concepción trágica de la vida en la obra novelesca de Ramón Pérez de Ayala". *La novela lírica, I: Azorín, Gabriel Miró; II: Pérez de Ayala, Benjamín Jarnés*. Madrid: Taurus, 1983.

—. Zamora Vicente, Alonso. *La realidad esperpéntica. Aproximación a* Luces de bohemia. Madrid: Gredos, 1969.

ZAVALA, Iris: *Fin de siglo: Modernismo, 98 y Bohemia*. Madrid: Edicusa, 1974.

—. "Notas sobre la caricatura política y el esperpento". *Asomante* 26.1 (1970): 28-34.

ZLOTESCU, Ioana I.: "Ciudades para un poco". *Revista de occidente* 80 (1988): 82-92.

ZOZAYA, María, BARRENA, Clemente y MEDRANO, José Miguel: *La Gran Vía*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2002.

ZUBIAURRE, María Teresa (Maite): El espacio en la novela realista: paisajes, miniaturas, perspectivas. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

Alberti, Rafael: 153, 167, 168n, 171n, 181, 236, 259.

Albiac, María Dolores: 130.

Alfonso XIII: 15n, 24, 25, 85, 154n, 251, 257.

Almagro San Martín, Melchor de: 139.

Alonso, Dámaso: 61n, 168n, 171, 268.

Alonso Pereira, José Ramón: 15n, 120, 146.

Althusser, Louis: 71n, 189n, 221.

Álvarez Junco, José: 98n.

Álvarez Quintero, Serafín y Joaquín (hermanos): 164, 198.

Amorós, Andrés: 110, 133.

Anarcosindicalismo-Anarcosindicalista: 19, 72, 186, 187, 189, 202n, 203, 204, 205n, 208, 219, 220n, 221, 268.

Anarquismo: 17, 19, 21, 24, 29, 30n, 31, 31n, 41n, 43, 64, 76, 78, 81, 82, 83, 86, 87, 89, 89n, 90, 110, 113, 118, 203n, 212n, 214n, 217.

Véase también Anarquista: 19, 20, 30, 31, 33, 37, 39, 41, 43, 58, 64, 67, 69, 71, 71n, 72, 73-80, 81- 90, 92n, 96, 97, 97n, 98n, 100, 101, 113, 118, 122, 125, 161, 180, 188, 190, 191, 191n, 194, 195n, 198, 200, 200n, 201-209, 211, 212, 214-216, 218, 222, 224, 225, 229, 234, 236, 239n, 268n, 269.

Véase también Ácrata: 30n, 78n, 82, 82n, 118, 189, 189n, 210.

Anarquismo literario: 21, 29, 53-55, 58, 67n, 81, 110, 162n.

Véase también Anarquista literario: 29, 30n, 119.

Anderson, Farris: 16, 16n.

Arconada, César M.: 24, 107, 160, 163, 163n, 170, 172, 178, 183n, 222, 229n, 257.

Arderíus, Joaquín: 24, 68, 107, 135, 137, 149, 161, 163, 167, 178, 179n, 180n, 182, 183n, 184, 185, 202, 229, 229n, 258, 264n.

Arniches, Carlos: 92, 143, 143n, 164.

Art Noveau: 47.

Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox: 20, 20n, 29-53, 60, 61, 70, 81, 83, 98, 98n, 101, 110, 112, 116, 117, 118, 121, 123, 131, 137, 224, 241.

Véase también Silvestre Paradox: 20, 20n, 29-53, 60, 61, 70, 81, 83, 98, 98n, 101, 110, 112, 116, 117, 118, 121, 123, 131, 137, 224, 241.

Aurora Roja: 21, 33, 37n, 41, 45, 48, 60, 64, 67, 69-90, 91, 92, 93, 97, 97n, 98, 99, 99n, 101, 116, 119, 121, 130, 135, 186, 188, 203, 204, 206, 234, 235.

Ayala, Francisco: 68, 145, 161, 162, 176, 184, 207, 209.

Azaña, Manuel: 198n, 203, 220, 224, 236, 237n, 268.
Aznar Soler, Manuel: 114, 119, 127, 128n.
Badiou, Alain: 249.
Bacarisse, Mauricio: 147, 148n, 168.
Bajtín, Mijail M.: 10, 143, 225.
Baker, Edward: 14, 16, 16n, 20, 146n.
Bakunin, Mijail: 67, 79, 189n.
Balbontín, José Antonio: 68, 149, 154, 179n, 182, 184, 185, 199, 258, 264n.
Barbusse, Henri: 149, 176n, 199n.
Barcelona (ciudad): 13, 14, 35n, 41n, 72, 76, 86n, 87, 90, 123, 136, 136n, 145, 147, 217, 231n, 268n, 269.
Barea, Arturo: 11, 25, 27, 143n, 149, 183n, 184, 197, 197n, 229-252.
Bark, Ernesto: 29n, 37, 43, 88, 112, 114n, 121, 125, 126, 166.
Baroja, Pío: 10, 16n, 19, 21, 27, 30n, 32, 33, 34-53, 54, 55n, 58, 62, 63, 64, 64n, 67, 69-90, 95, 97n, 98n, 110, 114, 116, 118, 121, 124, 125, 126, 129, 132, 134n, 137, 155, 182, 192n, 196, 201, 203, 222, 224, 235, 236, 249, 256, 265, 266n.
Baroja, Ricardo: 125, 129, 182.
Barrio Latino: 36-38, 42, 43, 46, 112, 115, 255.
Baudelaire, Charles: 33n, 51, 58, 117, 122, 151, 158, 173, 188.
Beevor, Anthony: 237, 269n.
Benavides, Manuel D.: 11, 21, 23, 24, 72, 78, 82n, 107, 161, 163, 180, 183n, 186, 187-189, 195,.
200, 210, 215-227, 229n, 230, 232n.
Benjamin, Walter: 11, 25, 37, 49, 72n, 95, 116, 117, 119, 133, 150n, 151, 154, 156, 157, 162, 165, 167, 171, 172, 173, 194, 196, 201, 201n, 210, 213, 214, 219, 231, 241, 260, 261, 264, 266, 266n.
Bergamín, José: 168n, 236, 250, 250n.
Bienio Negro: 178n, 229.
Bildungsroman: 34, 81, 263.
Blanco Aguinaga, Carlos: 21, 30n, 33, 43, 46n, 65, 67, 70, 71, 72n, 73, 75, 80, 90, 106, 265.
Blasco Ibáñez, Vicente: 10, 19, 21, 33, 37n, 38n, 42n, 47n, 49, 56, 64, 67, 69-73, 89n, 90-108, 137, 155, 184, 196, 205, 235, 236:.
Bohemia/o: 11, 14, 15n, 16n, 19, 20, 22, 29, 30n, 33n, 36, 37, 38-44, 48n, 49, 50n, 53, 64, 65, 66, 66n, 91, 100n, 101, 102, 109-145, 150, 161-170, 173, 177, 182, 183, 210, 240.
Bohemia sentimental: 101, 102, 114.
Bonet, Juan Manuel: 127, 161, 161n, 170.
Bourdieu, Pierre: 101, 118n, 125n, 169.
Brigadas Internacionales: 238, 268n.
Buck-Morss, Susan: 117.
Buñuel, Luis: 148, 189n, 229n, 259, 260n.
Cabezas, Juan Antonio: 146, 147, 163, 165, 175, 176, 176n.
Calvo Serraller, Francisco: 51, 51n, 59n, 61n.
Camino de Perfección: 21, 34, 48n, 53, 56n, 126, 137, 224.
Cansinos Asséns, Rafael: 11, 22, 23, 35n, 40, 111, 120, 127, 128, 132, 133, 141, 144, 145-149, 153, 159, 160, 161-170, 171, 175, 176, 177, 178, 213, 255.
Carbonero Domingo, Javier: 29n.
Cardona, Rodolfo: 51n.

Cardwell, Richard A.: 102.
Carnés, Luisa: 17n, 44n, 178, 181.
Caro Baroja, Julio: 73, 182.
Carr, Raymond: 24, 33, 35, 35n, 72, 86n, 90, 97n, 145n, 146n, 147, 183n, 185, 189n, 191n, 195n, 216, 223, 230n, 234n, 237, 237n, 238, 239, 248, 252, 253, 254, 256, 269n.
Carranque de Ríos, Andrés: 11, 14, 23, 24, 46, 82n, 107, 135, 136n, 161, 169, 183n, 186, 187-201, 202, 205, 229n.
Carrère, Emilio: 36, 41, 50n, 112, 130, 163, 173.
Carretero, José María (alias *El caballero audaz*): 171n.
Casa del Pueblo: 223, 225.
CEDA (Confederación española de Derechas Autónomas): 222, 227, 229, 252, 254.
Cela, Camilo José: 19n, 61n, 271.
Chueca Goitia, Fernando: 264.
Champourcín, Ernestina de: 17, 181, 230, 230n, 236, 240.
Cine/Cinematógrafo/Cinematográfico(a): 15, 44n, 46, 84n, 135, 136, 136n, 142, 143, 157, 157n, 162, 167, 169, 172, 173, 175, 178n, 182, 185, 189, 189n, 194n, 204, 213, 222, 223, 229n, 231, 233, 239, 240, 243, 243n, 244, 246, 259-262, 267.
Circo (espectáculo): 139, 141, 142, 142n, 164n, 187.
CNT (Confederación Nacional del Trabajo): 24, 71n, 72, 189, 189n, 195, 195n, 200, 202, 203n, 207, 210, 217, 219, 223, 226, 234, 265.
Compitello, Malcolm: 16n.
Comunismo: 17, 19, 199, 203, 212n, 214, 223, 262.
Véase también Comunista: 20, 48n, 72, 161, 167, 180, 195n, 198, 202, 203n, 209, 212, 215, 216, 219, 225, 226, 231n, 234n, 235, 236, 237, 238, 269.
Contraataque: 7, 11, 25, 212n, 213n, 214n, 215, 224n, 229-252.
Cossío, Francisco: 171n.
Cubismo: 147.
Cultura Popular: 213n, 224n, 245-247.
Darío, Rubén: 30n, 39, 100, 103n, 111, 125, 127, 128, 132, 137, 163.
de Burgos, Carmen: 17, 17n, 40n, 48, 48n, 85, 132, 151n, 154, 177, 177n.
Véase también *Colombine* (seudónimo): 177.
del Moral Ruiz, Carmen: 16n, 39, 69, 71, 76, 83, 84, 90.
Democracia Social: 29n, 37, 110, 112, 127.
de Onís, Federico: 29.
de Quirós, Constancio Bernardo: 16n, 49.
de Répide, Pedro: 16n, 76, 77.
de Torre, Guillermo: 149, 170.
de Vicente Hernando, César: 172.
de Villena, Luis Antonio: 15n, 128.
Díaz Fernández, José: 11, 22, 23, 27, 35n, 41, 72, 82, 144, 145-149, 154, 160n, 162, 163, 167, 170-186, 188, 195, 209, 212n, 215, 226, 229n.
Dicenta, Joaquín: 29n, 37, 43, 112, 113, 125.
Dougherty, Dru: 32, 52, 53, 116.
Ehrenburg, Eliá: 174, 211n.
Eisenstein, Sergei: 143, 185, 213, 240, 259.
El acorazado de Potemkin: 213, 259.

El árbol de la ciencia: 126.
El comedor de la pensión Venecia: 68, 135, 167, 182, 185, 258, 264n.
El frac azul: 13, 42, 48n, 66, 102, 109, 110, 124, 131, 132.
El Globo: 20n, 86.
El Movimiento VP: 7, 11, 22, 23, 68, 111, 120, 132, 145-149, 153, 156, 160, 161-170, 175, 176, 213.
El nuevo romanticismo; polémica de arte, política y literatura: 23, 82, 160n, 167, 174, 175, 179, 185, 188, 188n, 212n, 215.
El País: 37, 64, 110, 113, 127.
El Progreso: 65, 110, 113.
El primer estado (actuación de la aristocracia antes de la revolución, en la revolución y después de ella): 257.
El proletariado militante: memorias de un Internacional: 41.
El Rastro (de Gómez de la Serna)*:* 7, 11, 22, 60, 60n, 144, 145-161, 175, 209n.
El Sol: 100n, 221n.
Ena Bordonada, Ángela: 177.
Engels, Friedrich: 117, 189n, 201, 214n, 220.
España, república de trabajadores: 211n.
Espina, Antonio: 147, 148n, 154, 168, 171, 207.
Espina, Concha: 265.
Esteban, José: 16n, 42n, 45, 128n, 196, 199, 205, 221, 221n, 222, 225n, 256.
Fabian, Donald: 133.
FAI (Federación Anarquista Ibérica): 189, 189n, 230n.
Falangismo: 252, 253, 254, 255, 256-259.
Véase también Falangista: 19, 163, 181, 222, 233, 236, 252, 253, 254, 255, 256-259, 260, 261, 265, 268, 269.
Véase también Falange: 249, 252, 256-259, 260, 261.
Fascismo: 25, 26, 153n, 169n, 222, 225, 232, 237, 244, 245, 249, 249n, 253, 254, 258, 259, 261, 263-265, 281.
Véase también Fascista: 11, 15, 24, 25, 26, 154n, 166n, 167, 169n, 172n, 192, 197, 210, 212n, 219-223, 226, 229, 230, 230n, 233n, 239-245, 247-249, 252-254, 256, 258-266, 268, 269,.
Fernández Cifuentes, Luis: 20, 35, 120, 120n, 133, 173, 209n.
Figueres, Josep Maria: 231, 231n, 232, 236, 237, 237n, 238, 248, 249, 263n, 264, 270.
Flâneur: 22, 23, 49, 115-124, 151, 158, 162, 167, 177n, 219.
Florilegio de los cafés: 16n, 39, 40, 134, 140, 163.
Fortea, José Luis: 188n, 190.
Foucault, Michel: 155.
Fox, Inman: 55n.
Foxá, Agustín de: 11, 25, 26, 143n, 166, 167, 181, 192, 193, 197, 198n, 199, 200, 213, 229-233, 235, 249n, 252-271.
Franco, Francisco: 27, 237, 238, 249, 251, 252, 267, 268, 271.
Freud, Sigmud: 56, 157, 255.
Véase también Freudiano/a: 61, 165, 192.
F.U.E: (Federación Universitaria de Estudiantes): 186.
Fuentes, Víctor: 7-11, 61n, 110, 114, 115, 122, 125, 128, 128n, 143n,

146, 161, 163, 169, 176, 189, 190, 196, 217, 221, 224, 225, 229, 232, 240, 243, 245.
Véase también Hernández, Floreal (heterónimo): 128.
Futurismo: 147, 153, 165.
Galán, Fermín: 145, 154, 174.
Galdós, Benito: 16n, 20, 32, 34, 41, 45, 90, 100, 137, 143, 173, 251, 267n.
Ganivet, Ángel: 120n.
García de la Concha, Víctor: 128, 130.
García Fernández, Emilio Carlos: 136n.
García Lorca, Federico: 143, 164, 168n, 171n, 259.
García Maroto, Gabriel: 80, 171, 179, 179n.
García Pavón, Francisco: 158.
Garcitoral, Alicio: 107, 163, 231n, 255n.
Gelfant, Blanche: 25n, 54, 74, 116, 232.
Generación del 14: 22, 109, 110, 129, 138, 138n, 143n, 148, 221.
Generación del 98: 16n, 27, 29n, 35, 40, 66, 90, 118, 137, 139n, 148, 221.
Véase también Noventayocho y Noventayochista: 35, 64, 72n, 99, 120, 126, 141, 152, 186, 256-259, 265.
Generación del 27: 147, 168n, 221.
Véase también "La Otra Generación del 27": 19, 148, 163.
Género chico: 44, 44n, 45, 84, 141, 141n, 142, 143, 164.
Gente Nueva (grupo y libro): 33, 70, 70n, 114, 258.
Germinal (grupo y publicación): 29n, 30n, 37, 40, 43, 64, 65, 70n, 110n, 112, 113, 117, 127.
Gibson, Ian: 237.
Gil Casado, Pablo: 82, 89, 99, 188, 188n, 191, 205n, 215.
Giménez Caballero, Ernesto: 137n, 168n, 172n, 230, 254, 256, 261n, 263n, 267n.
Gluck, Mary: 141, 162, 163, 165.
Gómez Carrillo, Enrique: 40, 40n, 101, 127, 127n, 132, 208n.
Gómez de la Serna, Ramón: 11, 14, 16, 22, 23, 60n, 123n, 127, 141, 142, 142n, 144, 145-161, 163, 164n, 168, 170, 175, 177, 177n, 179n, 222, 223, 255, 265.
Gómez Porro, Francisco: 16n, 196.
González Ruano, César: 40, 127, 200n.
Goya y Lucientes, Francisco de: 50, 50n, 51, 90n, 148, 248, 249, 250, 250n, 269.
Gramsci, Antonio: 190.
Grosz, Georg: 179, 179n, 204.
Grupo "Clarté" ("Liga de solidaridad intelectual para el triunfo de la causa internacional"): 149.
Guerra Civil Española: 11, 15, 15n, 17, 18, 21, 25, 25n, 27, 76n, 89n, 143n, 158, 166, 167, 172, 183, 206, 215, 219, 227, 229-271.
Guerra de Cuba: 14, 86, 97n, 154, 241.
Guerra de Marruecos: 14, 154, 174.
Guerra Europea: 22, 40, 123, 146n, 158, 185, 166, 195.
Véase también I Guerra Mundial: 145, 166.
Guillén, Jorge: 163n, 168n.
Guillén Salaya, Francisco: 183n, 186, 187.
Gullón, Germán: 32n.
Gutiérrez Solana, José: 49, 50n, 51n, 59n, 63n, 93, 114n, 134n, 142n, 152n, 171n, 249,.

Hauser, Arnold: 29n, 30n, 31, 32, 54, 54n, 67, 135, 213, 259.
Hauser, Philiph: 92n.
Haussmann, Georges Eugène (Barón de): 49, 120, 194, 266.
Hernández, Miguel: 190.
Herrera, Javier: 55, 55n, 81, 119, 139.
Herrera Petere, José: 255n.
Hickey, Leo: 258, 264, 264n,.
Hoyos y Vinent, Antonio: 48n, 111, 159, 183n, 257.
Hugo, Víctor: 117, 122.
Huidobro, Vicente: 164, 169.
Huyssen, Andreas: 27, 150, 156.
Ibarruri, Dolores: 236.
Iglesias, Pablo: 71, 83.
Iluminaciones en la sombra: 7, 11, 22, 36n, 38n, 41n, 44, 60, 67, 94, 103, 107, 109-128, 137, 150, 165, 168, 193, 209n, 218, 234.
Impresionismo: 21, 29-68, 90, 110, 262.
Véase también Impresionista: 7, 20, 29-68, 70, 90, 93, 98, 115, 239n.
Insúa, Alberto: 35, 48n, 135, 140, 140n, 145, 159, 164, 183n.
Irigaray, Luce: 179.
Izcaray, Jesús: 231, 242n.
Jardiel Poncela, Enrique: 16n, 147, 148, 148n, 168.
Jarnés, Benjamín: 35n, 68, 145, 147, 148n, 161, 184, 187, 207, 209, 223.
Jiménez Millán, Antonio: 16n.
Jiménez, Juan Ramón: 30n, 70n, 171n, 230n.
Johnson, Roberta: 30n, 53, 67n, 72n.
JONS (Junta de Ofensiva Nacional-Sindicalista): 187, 252, 253, 254, 256.
Juventudes Socialistas: 202, 219, 224, 226, 234, 235, 262.
Juliá Díaz, Santos: 16n, 20, 35, 36, 42n, 146n, 194, 195, 195n, 198n, 200n, 203n, 204, 205, 208, 210n, 220n, 223, 268, 269.
Kent, Victoria: 181, 182.
Kronik, John W.: 40n.
Kropotkin, Peter: 67, 79, 119.
La busca: 36, 46, 46n, 71, 73, 74, 92, 93, 94, 104n, 105, .
Lacarta, Manuel: 14, 16n, 48n, 92, 139, 159, 243.
La duquesa de Nit (los aristócratas): 137, 179n, 258.
La Edad de Plata: 5, 9, 10, 13, 15n, 17, 20n, 28, 128n, 170, 213.
La España Negra: 61, 123.
Laín Entralgo, Pedro: 264.
La Horda: 7, 21, 33, 37n, 38n, 39, 41, 42, 45, 46, 47, 48, 59n, 60, 67, 69-73, 74, 85, 88, 89, 90-108, 111, 125, 130, 137, 152n, 184, 186, 193, 194, 204, 205, 206, 234, 236, 251, 257, 266, 270.
La miseria de Madrid: 40n, 127, 127n, 208n.
Largo Caballero, Francisco: 220, 225, 226, 226n.
Larra, Mariano José de: 13, 15n, 31n, 41, 51n, 60, 61, 61n, 62n, 63-68, 116, 158.
Véase también *Fígaro* (seudónimo): 14, 60, 67, 116.
La rebelión de las masas: 21, 38, 149.
La Venus Mecánica: 7, 11, 17, 22, 23, 41, 68, 129, 145-149, 162, 165, 166, 167, 169, 170-186, 188, 195, 209, 216, 244.
La voluntad: 7, 10, 20, 21, 29-33, 34, 37n, 38n, 52, 53-68, 70, 79, 81, 92,

98, 98n, 114, 116, 121, 123, 131, 152, 165, 172.
Lenin, Vladimir: 71n, 143, 226n, 234n, 267, 269n.
León, María Teresa: 168n, 259.
Lida, Clara: 29, 30n.
Linares, Abelardo: 170.
Litvak, Lily: 58, 78n, 79, 83, 84, 87n, 214.
Lorenzo, Anselmo: 41, 69, 70, 70n, 83.
Los marineros de Kronstadt: 240, 259.
Lozano Marco, Miguel Ángel: 59, 61, 65.
Luces de bohemia: 11, 13, 14, 22, 34, 38, 44, 52, 53, 110, 111, 115, 116, 121-127, 130n, 132, 137, 138, 144, 162, 165, 188.
Luckács, Georg: 42, 54, 63, 71n.
Lyceum Club Femenino: 180, 180n, 181, 182.
Llanas Aguilaniedo, José Ma: 16n, 49.
Machado, Antonio: 9, 13, 30n, 63, 114n, 132, 224, 240, 256.
Machado, Manuel: 40, 138, 256.
Madrid: de corte a checa: 7, 11, 166, 181, 182, 192, 193, 197, 229-233, 244, 249n, 252-271.
Maeztu, Ramiro de: 30n, 40, 43, 64, 84, 95, 118, 125, 138, 180, 265.
Mainer, José-Carlos: 146, 167, 169, 170, 171, 197, 198, 211n, 213, 216, 216n, 223, 224, 225, 229, 246, 250n, 252, 256, 257, 260, 261n, 265, 266n.
Mala hierba: 47, 71, 74, 78, 79, 84, 98n.
Mallo, Maruja: 167, 170, 171, 181.
Mangini, Shirley: 17, 17n, 180, 181, 181n.
Martín Fernández, Alberto (alias *El Deportista*): 231, 270.
Martín Santos, Luis: 19n.
Martínez Ruiz, José: 10, 19, 21, 27, 29-33, 34, 37n, 38n, 43, 47, 49, 52, 53-68, 81, 90, 95, 111, 113, 114, 118, 121, 124, 125, 152, 172, 249, 265.
Véase también *Azorín* (seudónimo): 10, 16n, 19, 29-33, 43, 53-68, 118, 125, 224.
Marx, Karl: 71n, 80, 107, 179, 189, 205, 214, 214n, 220, 225.
Véase también Marxista y/o Marxismo: 11, 18, 72n, 74, 106, 107, 112, 162, 166n, 193, 201n, 212, 213, 214, 226n, 258, 159, 269n, 271.
Mella, Ricardo: 58.
Mellizo, Carlos: 233, 260n, 262.
Mendelson, Jordana: 232, 232n.
Merrifield, Andy: 213.
Metrópolis (film): 143, 172, 175, 185.
Misiones Pedagógicas: 136, 136n, 246.
Modernismo: 10, 15n, 22, 29-144, 148, 150, 170, 188, 229, 233, 254.
Véase también Modernista: 7, 19, 20, 21, 22, 25n, 29-144, 150, 152, 182, 188, 207, 209n, 234, 265, 270.
Montjuïc: 14, 86, 86n, 87, 113, 196n.
Mosse, George L.: 153n, 166n, 169n, 249n, 259, 269, 263.
Mumford, Lewis: 35, 196, 244, 255, 264.
Mürger, Henry: 110, 114, 115.
Navascués Palacio, Pedro: 16n.
Nelken, Margarita: 17n, 134n, 141, 177, 181, 230.
Neue Schlichkeit: 188.
Neville, Edgar: 147, 148n, 161, 168.
Nietzsche, Federico: 32, 53, 55n, 119, 208n.

Véase también Nietzscheano/a: 38, 54n, 153n.
Novela erótica: 159.
Octubre (film): 213, 240, 259.
Octubre rojo en Asturias (suceso y publicaciones): 15, 168n, 222, 226, 227, 229, 229n, 230, 234n, 262, 267.
Oltra Tomás, José Miguel: 215n.
Ortega y Gasset, José: 38, 147, 149, 164, 168, 221n, 224, 256.
Ouimette, Víctor: 78, 86.
Palencia, Benjamín: 171, 171n, 216n.
Parajón, Mario: 16n.
Parsons, Deborah L.: 17, 44n, 90, 92n, 151n, 179n.
PCE (Partido Comunista Español): 203n, 237.
Pérez de Ayala, Ramón: 46, 128-144, 149, 164, 224.
Pérez de la Dehesa, Rafael: 29n, 30n, 40, 65, 112, 113.
Pérez Escrich, Enrique: 13, 42, 48n, 59, 66, 109, 110, 131.
Pérez Galdós, Benito: 16n, 20, 32, 34, 41, 45, 90, 100, 137, 143, 173, 251, 267n.
Phillips, Allen: 16n, 100, 114, 118, 119, 124, 127, 128n.
Physiologie du fûmeur: 122n.
Picasso, Pablo: 49, 55n, 81, 139n, 176, 213.
Pike, Burton: 18, 26, 50, 56, 116.
Pi y Margall, Francisco: 41, 54, 67, 87n, 97n, 184.
Poética de la miseria: 49-53, 121, 152, 240.
POUM (Partido Obrero de Unificación Marxista): 269n.
Postmodernismo: 19, 109n, 143, 229.
Prada, Juan Manuel de: 15n, 128, 161, 166.
Preston, Paul: 15n, 237.
"Primera de Acero": 231n.
Véase también "Quinto Regimiento": 237.
Primo de Rivera, José Antonio: 27, 253,.
Véase también José Antonio: 253, 254, 260.
Primo de Rivera, Miguel: 147, 173, 178, 183n, 185n, 191n, 216, 257.
Proudhom, Pierre: 214.
PSOE (Partido Socialista Obrero Español): 71n, 223, 226.
Puértolas Villanueva, Soledad: 16n, 71, 83, 84, 86, 87, 90.
Ralle, Michel: 45.
Ramos, Carlos: 16n, 148n, 172n.
Ramos Gascón, Antonio: 64.
Regoyos, Darío de: 33n, 61n.
Reparto de tierras: 229n.
República: 9, 17, 18, 21, 23, 25, 40, 78, 81n, 89, 90, 134, 135, 136, 171n, 173, 181, 183n, 185, 185n, 187-228, 230, 233n, 238, 243, 246, 250, 252, 255n, 256-259, 260, 265, 267, 269.
Véase también II República: 15, 23, 24, 113, 134, 143n, 166, 172, 174, 187-228, 255, 256-259.
Revista de Occidente: 147, 164, 171.
Resina, Joan Ramón: 16n.
Restauración: 16n, 20, 37n, 42, 67, 70, 88, 97, 109, 117, 120, 134, 145n, 189n, 241, 267.
Revolución democrática: 215, 234.
Revolución Rusa: 187, 195, 253.
Véase también Revolución Soviética: 123, 185.
Ricci, Cristián H.: 30n, 40n, 67n, 127n.

Ridruejo, Dionisio: 232n, 264.
Rodríguez Puértolas, Julio: 73, 252, 253, 256, 259, 264, 267.
Rojo, Vicente: 237.
Rousseau, Jean Jacques: 97, 98n.
Ruiz Albéniz, Víctor: 40n, 93, 231n.
Salas Viu, Vicente: 231.
Salillas, Rafael: 16n, 49.
Salinas, Pedro: 163n, 168n.
Sánchez, Alberto (escultor): 171, 216n.
Sánchez Barbudo, Antonio: 231n.
Sanjurjada: 225.
Santa Bohemia: 22, 43, 110, 111-128, 129, 166.
Santiáñez, Nil: 197, 255, 260, 267.
Santonja, Gonzalo: 128n, 221.
Sawa, Alejandro: 11, 19, 22, 27, 37, 38, 40, 41n, 43, 44, 49, 63, 65, 67, 77, 94, 100, 103n, 104, 107, 109-128, 129, 130, 131, 137, 155, 163, 193, 209n, 218.
Schopenhauer, Arthur: 32, 38, 53, 58, 61, 119.
Semana Trágica: 123, 136n.
Sender, Ramón José: 11, 21, 23, 24, 25, 42, 72, 75, 82n, 86, 89n, 92n, 107, 149, 154, 161, 163, 166, 169, 178, 179, 180, 183n, 186, 187-189, 191, 195, 196, 200, 201, 202-215, 217, 222, 224, 229-252, 257.
Señorita 03: 146, 147, 165, 175, 176, 205, 205n.
Siete domingos rojos: 7, 11, 17, 23, 24, 75, 80, 82n, 84, 86, 89, 89n, 92n, 166, 169, 180, 187, 188, 193, 195, 196, 198, 200n, 201, 202-215, 217, 226, 234, 244, 246.
Simmel, Georg: 54, 201, 207, 211.
Snapshot: 150, 150n, 156.
Sobejano, Gonzalo: 31, 63n, 129.
Sorolla, Joaquín: 33n.
Surrealismo: 147.
Stalin, José: 188.
Véase también Stalinismo: 167.
Tatum, Charles: 79.
Tea Rooms: Mujeres obreras (novela reportaje): 17n, 44n, 178, 178n, 181.
Tomás, Facundo: 99.
Trapiello, Andrés: 249n, 256, 265.
Trigo, Felipe: 48n, 64, 138, 159.
Trilogía de la lucha por la vida: 10, 11, 47, 48n, 70, 71, 74, 83, 98, 106, 165, 210, 249.
Troteras y danzaderas: 7, 11, 22, 37n, 46, 48, 109-111, 126, 128-144, 152n, 168, 186.
Tuñón de Lara, Manuel: 36, 189, 225, 227.
Ugarte, Michael: 16, 16n, 17, 19, 21, 151n, 177n, 178.
UGT (Unión General de Trabajadores): 71n, 72n, 189, 195n, 216, 217, 219, 226, 234, 265.
UGTU (Unión General de Trabajadores Unitaria): 195n.
Ultraísmo: 147, 148, 160, 161, 163, 175.
Véase también Ultra(s) y/o Ultraísta(s): 23, 109, 111, 148, 149, 159, 160, 161, 163, 165, 166, 168, 175, 176, 179.
Unamuno, Miguel de: 21, 34, 47, 53, 63, 132, 149, 224, 256, 265.
Un hombre de treinta años: 7, 11, 17, 23, 24, 78, 82, 89, 180, 187-189, 200n, 215-227.
Uno: 7, 11, 17, 23, 46, 68, 82, 84, 169, 187-201, 224n.
Valor y Miedo: 7, 11, 25, 183n, 184, 197, 197n, 229-252.

Vallecas (Escuela de): 171, 171n, 216, 216n.
Valle-Inclán, Ramón María del: 13, 15n, 21, 22, 32, 34, 40, 44, 47, 53, 63, 64, 110, 111, 111n, 116, 121, 122, 123, 123n, 127, 133, 138, 144, 148, 149, 166, 187, 196, 224, 237, 255, 255n, 256.
Vallés, Julio: 104, 115.
Vanguardia: 11, 14, 15n, 17, 17n, 19, 22, 23, 25, 30, 33, 41, 44n, 67, 74, 81n, 88, 97, 109, 120, 145-186, 188, 200, 213, 219, 229, 233, 254.
Véase también Vanguardismo y Vanguardista: 7, 11, 22, 23, 24, 141, 144, 145-186, 189, 213, 231, 233, 255, 259.
Vásquez, Mary S.: 233n.
Vázquez Montalbán, Manuel: 27.
Velasco Zazo, Antonio: 39, 41, 84n, 114n, 134, 140, 163.
Verlaine, Paul: 33n.
Vincéns, Juan: 247.
Weir, David: 29n, 54n, 57, 79.
Zahareas, Anthony: 45, 51n, 128n.
Zamacois, Eduardo: 29n, 48n, 95, 98n, 105, 112, 138, 159, 231n.
Zambrano, María: 181.
Zarzuela: 27, 44-46, 84, 141, 142, 143.
Zavala, Iris: 30n, 73, 87, 125.
Zubiaurre, María Teresa (Maite): 32n, 116, 176, 241.
Zuloaga, Ignacio: 33n, 61n, 250.

LA NOVELA POR ENTREGAS

"La Novela por entregas", como el lector ha podido apreciar, no es una más entre las innumerables novelas cortas que se editan semanalmente. Es otro nuestro propósito editorial.

Hemos aspirado, simplemente, a difundir, con la intensidad que sea posible, obras de eminente valor literario, que no alcanzan en las librerías, y editadas en tomos de cinco pesetas, la circulación que nosotros pretendemos, haciéndolas asequibles al gran público. Nuestra aspiración se reduce, por tanto, a realizar ediciones populares de obras que ocupen en las letras españolas un puesto de honor.

Nuestro programa se ajusta a los siguientes principios:

Baratura de la edición, ya que lo que deseamos es que nuestros cuadernos puedan ser adquiridos por los lectores más humildes.

Presentación esmerada, para que estos tomitos puedan formar una biblioteca de edición elegante y fina, dentro de un precio reducido.

Integridad de las obras, pues lo que pretendemos es que el gran público pueda adquirir, leer y

conservar, sin mutilaciones ni cortes que las desfiguren, las mejores páginas de la literatura contemporánea.

De cómo realizamos estos propósitos dan fe los números publicados.

Su precio es treinta céntimos; su presentación ha sido cuidada, engalanando la edición con una portada, a tres tintas, de Basilio, e ilustraciones del gran artista Ricardo Baroja. Y en cuanto al valor de las obras primeramente elegidas, basta con decir que son las que muchos consideran los mejores novelas del primero de nuestros novelistas contemporáneos: "La busca", "Mala hierba" y "Aurora roja", que forman la trilogía titulada "La lucha por la vida", del eximio Pío Baroja; éstas son las tres primeras novelas que está publicando "La Novela por entregas", En sucesivos cuadernos, editados con el precio de treinta céntimos, el público podrá adquirir, ilustradas, esas tres novelas que en las librerías, en tomos, sin ilustraciones, cuestan quince pesetas.

Aspiramos a formar la mejor y más barata colección literaria, para que nuestros lectores puedan, con un esfuerzo mínimo, constituir una gran biblioteca. Realizamos un verdadero esfuerzo editorial, porque creemos que en España se lee poco por falta de lectores; pero también porque no es fácil para los lectores constantes de posición modesta adquirir las obras que quisieran poseer. En "La Novela por entregas" las van a encontrar, porque nosotros no publicaremos más que grandes autores y obras gloriosas.

PIO BAROJA

La lucha por la Vida

LA BUSCA

La Novela por entregas

ISBN 978-84-00-08814-9

GOBIERNO DE ESPAÑA
MINISTERIO DE CIENCIA E INNOVACIÓN
CSIC